中国当代音乐研究与发展中心

主编 钱仁平

New Music in China 2011

# 中国新音乐年鉴 2011

上海音乐学院出版社

New Music in China 2011

中国新音乐年鉴 2011

ISBN 978-7-80692-902-5

9 787806 929025 >

定价：190.00元

上海市教育委员会科研创新项目（重点项目）12ZS141

中国当代音乐研究与发展中心

主编　钱仁平

New Music in China 2011

# 中国新音乐年鉴2011

上海音乐学院出版社

**图书在版编目(CIP)数据**

中国新音乐年鉴2011／钱仁平主编．—上海：
上海音乐学院出版社,2013.10
ISBN 978-7-80692-902-5
Ⅰ．①中…　Ⅱ．①钱…　Ⅲ．①音乐-中国-2011-年鉴
Ⅳ．①J605.2-54

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第236993号

**主　　编**：钱仁平
**书　　名**：中国新音乐年鉴2011

**责任编辑**：范进德
**特邀编辑**：黄艺鸥
**封面设计**：孙洁涵
**出版发行**：上海音乐学院出版社
**地　　址**：上海市汾阳路20号
**印　　刷**：上海印刷(集团)有限公司
**开　　本**：787×1092　1/16
**印　　张**：41.75
**字　　数**：686千
**版　　次**：2013年10月第1版　2013年10月第1次印刷
**书　　号**：ISBN 978-7-80692-902-5/J.872
**定　　价**：190.00元
**出 品 人**：洛　秦

新中国音乐年鉴

周文中题

# 《中国新音乐年鉴》编委会


**顾　　问：** 钱仁康　桑　桐　周文中　罗忠镕　吴祖强　于润洋

（以上按出生年月）

**编委会主任：** 许舒亚　王次炤　赵季平

**编委会委员：**

王安国　叶小钢　杨　青　杨立青　杨燕迪　何训田
张国勇　陈永华　陈锦标　范哲明　洛　秦　贾达群
贾国平　钱仁平　徐孟东　徐昌俊　高为杰　郭文景
唐永葆　盛宗亮　彭志敏　韩锺恩　潘皇龙　瞿小松

（以上按姓氏笔画）

**主　　编：** 钱仁平

**特邀编辑：** 于庆新　蔡乔中

**主编助理：** 孙　剑

**编　　辑：** 韩　斌　唐　荣　徐　聪

# 目录

## 一、年度观察


十大新闻 …… 3

大事记 …… 5


## 二、年度人物


桑桐先生生平及主要学术成果目录 …… 16

桑桐先生的多彩人生及人格魅力　钱亦平 …… 39

理论与实践的和谐——纪念作曲家、音乐理论家、音乐教育家桑桐先生　钱仁平 …… 48


## 三、年度创作


上海音乐学院新音乐创作综述　王　澍 …… 55

中央音乐学院现代音乐发展综述　杜　莹 …… 63

武汉音乐学院音乐创作与作曲技术理论研究综述　张　璟/吴　霜 …… 85

四川音乐学院新音乐创作、展演与研究综述　胡　晓 …… 99

岁逢辛卯　国韵新篇——2011中国音乐学院新音乐创作与理论研究综述　刘　诚 …… 124

西安音乐学院音乐创作、展演与作曲技术理论研究综述　夏艳洲/黄　渤 …… 147

星海音乐学院音乐创作与研究综述　房晓敏 …… 171

沈阳音乐学院音乐创作及作曲技术理论学术活动综述　陈俪月 …… 187

草原歌声：内蒙古大学艺术学院音乐创作概况　李　末 …… 200

香港新音乐年度概况　陈锦标 …………………………………… 228
澳门"新音乐"记事　代百生 …………………………………… 237
情动，乡愁的记忆——2011 台湾音乐新作品　徐昭宇 ………… 246
从九江口到康丁斯基：德国、法国和美国的华籍作曲家　饶韵华
………………………………………………………………… 265

## 四、作品选辑

许舒亚《题献Ⅲ》 …………………………………………… 283
郭文景《竹枝词》 …………………………………………… 292
贾国平《清风静响》 ………………………………………… 315

## 五、专题项目

编织斑斓春色　讴歌火红时代
——2011"上海之春"国际音乐节述评　孙　剑 ……………… 339
感知音乐新媒体　触摸声音新艺术
——2011 上海音乐学院国际电子音乐周综述　陈强斌/徐志博
………………………………………………………………… 346
电子音乐走进虚拟世界
——2011 年北京国际电子音乐节综述　王鹤霏 ……………… 354
当代汇集多元　多元丰富当代
——上海音乐学院第四届当代音乐周综述　徐　聪 ………… 368
塑造艺术梦想　展现音乐力量
——2011 年北京现代音乐节综述　于　洋 ………………… 379
倾听　来自亚得里亚海东岸的音乐浪潮
——出席 2011 年世界新音乐节和萨格勒布双年音乐节的随录
与启示　邹向平 ………………………………………… 386
新音乐中的新音乐
——参观 2011 多瑙厄申根音乐节　杨　琳 ………………… 396
第五届"京、沪、闽"现代音乐创作研讨会概述　曾宪林 ………… 410

多民族民间音乐与交响音乐的现代融会
——“四面八方”多民族民间音乐与交响乐队专场音乐会评析
王安潮 …… 432
融东西音乐文化　汇中外作曲大师
——记首届北京国际作曲大师班　蔡　晴 …… 442
转型与超越　分析与思考
——记“首届中央音乐学院音乐分析论坛”暨庆贺杨儒怀教授从教六十周年　傅涛涛 …… 452
感悟前贤风范　触发当代创造
——纪念谭小麟先生百年诞辰系列学术活动综述　钱仁平 …… 457
让历史照进未来　让音乐弥漫世界
——2011 上海音乐学院数字图书馆国际论坛暨工作坊
孙　剑 …… 466
阿秘厘创作、演出、评论综述　韩锺恩 …… 475
纪念作曲家卢炎先生逝世三周年系列学术活动综述　肖　阳 …… 485

## 六、人物访谈

杨立青访谈录 …… 495
徐孟东访谈录 …… 512
贾达群访谈录 …… 519
斯塔基访谈录 …… 530

## 七、文献综述

音乐理论研究之研究　钱仁平 …… 541
音乐创作评论之评论　钱仁平 …… 553
台湾音乐理论研究概述 2000～2011　萧庆瑜 …… 594
欧美音乐理论文献发展概况综述 2010～2011　王　颖 …… 611
国际文献视野中的中国新音乐　韩　斌 …… 641

# Contents

## Ⅰ. OBSERVATIONS OF THE YEAR

Top 10 News (3)

Chronicle of Events (5)

## Ⅱ. PERSON OF THE YEAR

The biography of Sang Tong and the catalogue of his major works (16)

Colorful life and personality charisma of Mr. Sang Tong / QIAN Yiping (39)

Theories and practice in harmony of - In memory of prof. Sang Tong, composer, music theorist and music educator / QIAN Renping (48)

## Ⅲ. COMPOSITIONS OF THE YEAR

Survey of new music composition in Shanghai Conservatory of Music / WANG Shu (55)

Survey of the development of contemporary music in Central Conservatory of Music / DU Ying (63)

Survey of music composition and study on compositional theories in Wuhan Conservatory of Music / ZHANG Jing, WU Shuang (85)

Survey of new music composition, performance and research in Sichuan Conservatory of Music / HU Xiao (99)

Survey of new music composition and study on compositional theories in China Conservatory / LIU Cheng (124)

Survey of new music composition, performance and research in Xi'an Conservatory of Music(2010～2011) / XIA Yanzhou, HUANG Bo (147)

Survey of music composition and research in Xinghai Conservatory of Music / FANG Xiaomin (171)

Survey of the academic activities of music composition and compositional theories in Shenyang Conservatory of Music / CHEN Liyue (187)
Songs on the prairie: Survey of the development of music composition in Music College of Inner Mongolia University / LI Mo (200)
Overview of new music of Hong Kong in 2011 / CHEN Jinbiao (228)
Chronicle of New Music of Macao in 2011 / DAI Baisheng (237)
Throb of sensation, nostalgic memories: new music works of Taiwan in 2011 / XU Zhaoyu (246)
From *Jiujiang Kou* to Kandinsky: Chinese composers in Germany, France and America / Nancy Rao (265)

## Ⅳ. SELECTED WORKS

In Nomine Ⅲ for 4 instruments / XU Shuya (283)
Zhu Zhi Ci for 3 bamboo flutes / GUO Wenjing (292)
Whispers of a Gentle Wind for pipa, zheng, banhu and sheng / JIA Guoping (315)

## Ⅴ. PROJECTS

Review of 2011 Shanghai Spring International Music Festival / SUN Jian (339)
Review of 2011 International Electronic Music Week in Shanghai Conservatory of Music / CHEN Qiangbin, XU Zhibo (346)
Review of 2011 Musicacoustica BeiJing / WANG Hefei (354)
Review of the 4th New Music Week of Shanghai Conservatory of Music / XU Cong (368)
Review of 2011 Beijing Modern Music Festival (BMMF) / YU Yang (379)
Survey of ISCM Wold New Music Day 2011 and Music Biennale Zagreb/ ZOU Xiangping (386)
Survey of Donaueschinger Musiktage 2011 / YANG Lin (396)
Review of the 5th conference of Beijing, Shanghai and Fujian New Music Composition 2011 / ZENG Xianlin (410)
Review of the concert *Si Mian Ba Fang* (*In all directions*)- multi-ethnic folk music and symphony orchestra / WANG Anchao (432)

Review of Beijing International Composition Workshop (BICW) / CAI Qing (442)
Review of Forum for Music Analysis at Central Conservatory of Music and congratulations on Prof. YANG Ruhuai's 60th Anniversary of Professional Career / FU Taotao (452)
Review of academic activities for the 100th anniversary of TAN Xiaolin's birth / QIAN Renping (457)
Review of digital library of Shang Conservatory of Music 2011 international forum and workshop / SUN Jian (466)
Survey of composition, performance and criticism of Amrta music / HAN Zhong'en (475)
Review of Academic Activities in Commemoration of the 3rd Anniversary of Composer LU yan's Death / XIAO Yang (485)

## Ⅵ. INTERVIEWS

Interview with YANG Liqing (496)
Interview with XU Mengdong (512)
Interview with JIA Daqun (519)
Interview with Steven Stucky (530)

## Ⅶ. LITERATURE REVIEWS

Survey of study on music theory / QIAN Renping (541)
Survey of criticism of music compositional / QIAN Renping (553)
Survey of study on music theory in Taiwan 2000～2011 / XIAO Qingyu (594)
Survey of the development of literature on western music theory 2010～2011 / WANG Ying (661)
Chinese new music from the perspective of international literature / HAN Bin (641)

中国新音乐年鉴2011

# 年度观察

New Music in China

壹

# 十大新闻

一、1 月 1 日，国家大剧院主办的首届“青年作曲家计划”正式启动。12 月 16 日，最后一场终评音乐会在北京上演，中央音乐学院杜薇的《袅晴丝 · 惊梦》最终获得首届“青年作曲家计划”头奖。

二、2 月 12 日，国务院第二十八次学位委员会通过将原艺术学科独立成为第 13 个学科门类“艺术学门类”。

三、4 月 14 日，梁雷获得 2011 年度“罗马奖”；4 月 18 日，周龙作曲的歌剧《白蛇传》获得第 95 届普利策音乐奖；10 月 27 日，谭盾获得德国作曲家大奖——巴赫奖。

四、4 月 17 日，上海音乐学院与中国国家图书馆联合举办“纪念谭小麟先生诞辰 100 周年手稿展、音乐会、研讨会系列学术活动”；5 月 24 日，上海音乐学院与中国音乐学院联合主办“陈田鹤先生百年诞辰手稿展”；11 月 23 日，“丁善德先生百年诞辰手稿图片展”在上海音乐学院开展。上海音乐学院图书馆的“华人作曲家手稿典藏与研究项目”务实进展中。

五、5 月 21 日至 27 日，2011 年“北京现代音乐节”（艺术总监：叶小钢）在中央音乐学院举行；9 月 25 日至 29 日，2011 年“第四届当代音乐周”（艺术总监：温德青）在上海音乐学院举行；10 月 10 日至 14 日，“2011 第三届上海国际电子音乐周”（艺术总监：陈强斌）在上海音乐学院举行；10 月 24 日至 30 日，“第十二届北京国际电子音乐节”（艺术总监：张小夫）在中央音乐学院举行。

六、7 月 1 日至 2 日，庆祝建党 90 周年：“艰难 · 辉煌”中央民族乐团民族管弦乐音乐会在国家大剧院举行；8 月 27 日，“纪念辛亥革命 100 周年《光明行》大型民族音乐巡演”系列活动在国家大剧院开幕。

七、7 月 18 日至 30 日，“首届北京国际作曲大师班”在中央音乐学院举办。陈怡、郭文景、唐建平、詹姆斯 · 莫伯利、赵季平、杰弗瑞 · 迈尔等担任大师班教授。

八、7月24日，著名作曲家、音乐理论家、音乐教育家、上海音乐学院前院长、《中国新音乐年鉴》顾问桑桐先生在上海华东医院病逝，享年88岁。

九、10月6日至30日，“第十四届北京国际音乐节”在北京举行；10月18日至11月18日，“第十三届中国上海国际艺术节”在上海举行。

十、11月16日至17日，“2011音乐理论比较研究国际论坛暨《剑桥西方音乐理论发展史》中文版（翻译：任达敏）首发式”在北京举办。

# 大事记

**1月**

1月1日，由国家大剧院主办的首期“青年作曲家计划”正式启动。

1月1日，中央音乐学院作曲系本科四年级学生刘畅（指导教师：罗新民教授）创作的钢琴独奏曲 *Tracing Peking Opera* 获得2011年“美国G.K金钥匙国际作曲比赛”青年艺术家组第一名。

1月5日，女作曲家李一丁的室内乐作品专辑《古格王国废墟》由人民音乐出版社发行。《古格王国废墟》曾于2010年在“第9届国际女作曲家音乐节”获音乐节作品奖。

1月16日，“和谐中国·2010年度影响力人物颁奖盛典”在北京国家会议中心举办，张继钢、徐沛东等入选2010年度最具影响力的100个文化名人。

**2月**

2月12日，国务院第二十八次学位委员会通过将艺术学科独立成为“艺术学门类”。原艺术学（0504）告别和中国语言文学（0501）、外国语言文学（0502）、新闻传播学（0503）并列为“文学门类”下一级学科的历史，成为新的第13个学科门类“艺术学门类”。

2月13日，中国青年歌手贾茹涵参与演唱的专辑《呼唤黎明》夺得格莱美奖最佳古典跨界专辑奖，成为首位获该奖的中国人。

**3月**

3月7日，著名作曲家、音乐教育家、音乐理论家、星海音乐学院首任校长陆仲任先生在广州因病逝世，享年101岁。

3月10日下午，西安音乐学院与中国唱片总公司联合举行了《饶余燕钢琴作品集》CD出版首发仪式。

3月13日，由中国国际文化传播中心、中共湖北省十堰市委宣传部、武当山旅游经济特区管理委员会、华夏大乐（北京）国际文化艺术发展有限公司联合主办，

华夏大乐(北京)国际文化艺术发展有限公司承办的交响音画作品《太和之音》在国家大剧院音乐厅首演。

3 月 21 日,为纪念中国共产党成立 90 周年,由中央电视台、中央人民广播电台、中国音乐家协会、中国艺术研究院共同举办“唱响中国——群众最喜爱的新创作歌曲”征集评选活动结果揭晓。综合专家评委和群众代表的评选意见,《走向复兴》、《迎风飘扬的旗》等 36 首歌曲脱颖而出,入围进入终评。

3 月 21 日,文化部发布通告,清理整治网络音乐市场,深入推进文化市场知识产权保护专项执法行动,进一步加大对侵权盗版的打击力度,保护网络音乐知识产权。

**4 月**

4 月 9 日晚,“房晓敏作品音乐会Ⅲ:岭南风格民族管弦乐专场”在星海音乐厅举行。音乐会由胡炳旭执棒,共演出 9 部民族管弦乐作品。

4 月 11 日,由文化部主办、中央民族乐团承办的“第十五届全国民乐作品颁奖音乐会”在北京举行。比赛评选出民族管弦乐作品一等奖 1 首、二等奖 2 首、三等奖 3 首、优秀奖 5 首、特别奖 1 首;独奏、重奏及多种形式组合作品一等奖 1 首、二等奖 2 首、三等奖 3 首、优秀奖 10 首,共计 28 首作品。

4 月 14 日,华裔作曲家、加州大学圣地亚哥分校(UCSD)音乐系副教授梁雷获得 2011 年度“罗马奖”。

4 月 17 日,上海音乐学院联合中国国家图书馆在沪举行“纪念谭小麟先生诞辰 100 周年手稿展、音乐会、研讨会系列学术活动”。

4 月 17 日,“全国音乐院校图书馆馆长工作会议”在上海音乐学院举行。

4 月 18 日,美籍华裔作曲家周龙创作的歌剧《白蛇传》获得“第 95 届普利策音乐奖”。

4 月 28 日,第 28 届“上海之春国际音乐节”在上海大剧院隆重开幕。在为期三周的时间里,有 10 台新人、原创作品音乐会亮相,以及中国、美国、俄罗斯、意大利等十多个国家的 35 台音乐会集中展出。

**5 月**

5 月 21 至 27 日,由教育部、文化部支持、中央音乐学院主办的“2011 年北京现代音乐节”在北京盛大举行。本届音乐节的内容主要分为——精品音乐会、西藏项目、送校歌计划、青年作曲家发展计划(YCP)、青年中国项目、大师班讲座与授课、中国美育论坛等,共邀请到 4 位世界级作曲大师,14 支国内外著名乐团,举办

了6场重量级音乐会演出、6场顶级大师课、5场高端学术讲座、3场精彩纷呈的新音乐跨界论坛、2场青年作曲家音乐会。

5月23日，由中国文联、解放军总政宣传部、中华海外联谊会、中国人民对外友好协会、中国音协主办的“理想之歌——傅庚辰作品音乐会”在国家大剧院举办。

5月24日，由上海音乐学院与中国音乐学院联合主办，上海音乐学院图书馆与中国音乐学院图书馆联合承办的“陈田鹤先生百年诞辰手稿展”在上海隆重举行。

5月27至28日，由首都师范大学音乐学院、韩国作曲家学会主办，韩国大邱国际现代音乐节协办的“第三届中韩作曲家交流活动”在京举办。27日，中韩作曲家室内乐作品音乐会在首师大音乐厅上演。音乐会上韩国“Good MoRi”现代国乐室内乐团和北京CNU室内乐团各自分别演奏了韩方作曲家权恩实《天国的诺玛德》、李喜珠《影像Ⅱ—水——为25弦伽倻琴而作》、陆修根《纺车——为大、小筝、钢琴而作》、金釉梨《很久以前的笑话》和中方作曲家杨青《呢喃》、张大龙《燕子——为笛、笙、大提琴而作》、周雪石《桥——为钢琴、大提琴、笛子与打击乐而作》。

6月

6月3日至4日，“新长安风”音乐创作研讨会在西安世园会召开。赵季平、王世光等齐聚西安，畅谈“长安文化”与“新长安风”音乐。

6月11日至12日，由解放军总政宣传部艺术局、解放军军乐团和中国音协管乐学会联合主办的“草原夜色美——解放军军乐团王和声作品音乐会”先后在解放军军乐厅和国家大剧院举行。

6月12日，云南玉溪举行“第二届中国聂耳音乐（合唱）周”的启动仪式。今年是建党九十周年，为期7天的第二届中国聂耳音乐（合唱）周活动在玉溪（启动式）、上海（开幕式）、昆明（闭幕式）三地举办，关联了聂耳生前生活和工作过的三个重要城市。

6月21日至30日，中国交响乐团世纪回顾暨第三届中国交响音乐季“助力中原”河南展演周在河南省艺术中心音乐厅举行。

6月25日，“郑英烈教授八十华诞暨作曲技术理论学科建设学术研讨会”在武汉音乐学院举行。

**7月**

7月1日至2日，中央民族乐团在国家大剧院上演了一场回顾中国发展历程，瞻望中国发展前景的大型民族音乐会——“艰难·辉煌”。

7月18日至30日，“首届北京国际作曲大师班”在中央音乐学院举办。参与此次讲学的六位专家分别是：美国密苏里大学堪萨斯城校区音乐舞蹈学院的陈怡教授（兼艺术总监），中央音乐学院作曲系系主任郭文景教授，中央音乐学院唐建平教授，美国密苏里大学堪萨斯城校区音乐舞蹈学院作曲系主任詹姆斯·莫伯利教授，中国音乐家协会主席、西安音乐学院院长赵季平教授以及美国伊萨卡音乐学院管弦乐团团长、俄罗斯圣彼得堡室内爱乐乐团艺术总监杰弗瑞·迈尔教授。

7月24日，著名作曲家、音乐理论家、音乐教育家、上海音乐学院前院长桑桐先生在上海华东医院病逝，享年88岁。

**8月**

8月9日，2011“全国二胡新作品展演创作比赛决赛展演”在中央民族乐团音乐厅举行，中央音乐学院李博禅的《乡音》获得金奖。

8月27日，由中国音乐家协会、文化部艺术司和江苏省文联主办的、刘天华阿炳中国民族音乐基金会协办“纪念辛亥革命100周年《光明行》大型民族音乐巡演”系列活动，在国家大剧院开幕。巡演由中央民族乐团、香港中乐团、台湾中华国乐团和江苏省演艺集团民族乐团联袂组成一支120人的大型民族乐队担纲演出，陈燮阳、阎惠昌、黄光佑、王爱康等共同担任指挥，并特邀宋飞、朱昌耀等演奏家加盟。

**9月**

9月1日至7日，国际知名音乐节——“斋藤纪念音乐节”登陆中国。音乐节先后在北京、上海带来了包括歌剧、音乐会、室内乐等在内的五场精彩演出。

9月9日至10日，郭文景教授的新作《筝与乐队的协奏曲》分别于意大利都灵“托斯卡尼尼RAI音乐厅”(Auditorium Rai Arturo Toscanini)、意大利米兰“威尔第音乐学院威尔第音乐厅”(Conservatorio “G. Verdi” di Milano, Sala Verdi)成功演出。这两场演出均属于意大利“米兰-都灵九月音乐节”(MITO Settembre Musica Festival)系列音乐会。

9月17日至18日，“中国音乐家协会音乐分析学学会成立大会暨常务理事会和理事会会议”在上海音乐学院召开。全国政协常委、中国音协副主席叶小钢，上海音乐学院院长许舒亚，常务副院长徐孟东，武汉音乐学院院长彭志敏，广州星海

音乐学院院长唐永葆以及来自全国各地20余位常务理事及理事出席了会议。会议宣布由叶小钢担任中国音协音乐分析学学会会长，贾达群担任常务副会长，彭志敏、姚恒路、高佳佳担任副会长。

9月17日至18日，“长安之梦”赵季平作品音乐会在新加坡隆重上演。音乐会由新加坡华乐团担任演奏，叶聪指挥。

9月19日，中央音乐学院作曲系博士研究生程慧惠（指导教师：贾国平教授）在韩国举行的第三届尹伊桑国际交响乐作曲比赛中夺得首奖。

9月22日，由四川音乐学院主办的“阳光杯”2011中国·成都第七届学生新音乐作品比赛顺利结束。本届赛事评委会主席由著名作曲家高为杰先生担任，通过评委会三轮评选：6部作品获等级奖。韩国延世大学郑嘉暎的《响》获得一等奖；中央音乐学院刘畅的《梦的回忆》以及中国音乐学院赵恩光的《光影的密度》分获二等奖；四川音乐学院庞艳的《破晓》、刘鹏的《忘渔》、王心阳的《弦乐四重奏——幻想曲，间奏曲与终曲》分获三等奖。

9月24日，“共和之路——纪念辛亥革命100周年大型交响史诗音乐会”在北京国家大剧院首演。叶小钢作曲，李利国、胡志荣、邹航作词，吕嘉指挥，张立萍、杨光、袁晨野以及石倚洁领唱，中国交响乐团及合唱队担任演奏与合唱。

9月24日，由南京市人民政府主办的“2011南京金秋旅游节开幕式暨‘百年辛亥·魅力南京’交响音画”大型演出在南京中山陵音乐台举行。

9月25日至29日，2011年“第四届上海音乐学院当代音乐周”在上海音乐学院举行。音乐周推出了驻节艺术家芬尼豪、谭盾的专场音乐会，以及格里塞、泽那基斯、约翰·凯奇等作曲家作品音乐会等11场音乐会。

**10月**

10月2日，王宁教授创作的两部合唱作品《诗经女声合唱》及领唱与合唱《江村》在加拿大温哥华由意莱克特女声合唱团（Elektra Women's Choir）在庆祝圣·玛丽大教堂100周年庆典音乐会上首演。

10月2日至6日，“首届阿炳音乐艺术节”在无锡开幕。艺术节包括“2011首届阿炳音乐艺术节开幕式暨全国二胡优秀少儿选手（业余）展演开幕式”、“华乐之夜”文艺晚会、全国二胡优秀少儿选手（业余）展演、“2011首届阿炳音乐艺术节开幕式暨全国二胡优秀少儿选手（业余）展演颁奖晚会”等活动内容。

10月6日至10日，“第五届京沪闽（福建·连江）现代音乐创作研讨会”在福建连江举行，研讨会围绕着“中国作曲家如何在多元创作中走向世界”及“郭祖荣

和福建乐派现象”等议题展开讨论。

10月6日至30日，“第十四届北京国际音乐节”在北京举行。音乐节其间共有24场演出，涵盖交响乐、室内乐、独奏、独唱、合唱、爵士等多种形式的音乐会。来自中国、美国、德国、澳大利亚等14个国家、总计1434名艺术家参与了音乐节的演出。这其中包括14名指挥家、27位独奏家、8支乐团（中国爱乐、上交、广交、国交、北交、新交、琉森节庆弦乐团和斯图加特巴赫学院乐团）。另外，本届音乐节以全方位多视角的阐释、全明星的阵容收入马勒的18部完整作品演出。除了10部交响曲及《大地之歌》以外，音乐节还安排了马勒的7套艺术歌曲、鲜少演出的四重奏以及多部马勒相关改编作品。

10月10日至14日，“2011第三届上海音乐学院国际电子音乐周”在上海音乐学院举行。本届电子音乐周包括10场音乐会、12场讲座及国际论坛和“Touch Sound——触摸声音”声音互动装置展等活动。

10月16日，“卡罗尔·席曼诺夫斯基（Karol Szymanowski）和20世纪的波兰音乐”学术研讨会在中央音乐学院举行。波兰的音乐理论家阿格涅丝卡·赫维勒克博士和音乐评论家马丁·吉米斯分别作了题目为《卡罗尔·席曼诺夫斯基的音乐——波兰音乐新时代的开端》和《席曼诺夫斯基和他的遗产——从“青年波兰”到潘德列斯基、古列斯基和米柯扬》的演讲。研讨会期间还上演了“席曼诺夫斯基音乐在中国——中央音乐学院青年音乐家专场音乐会”和“波兰席曼诺夫斯基四重奏专场音乐会”。

10月17日，“青年中国”音乐会在西安音乐学院学术厅上演。音乐会共上演7首作品：郑阳的《悬空寺》、李劭晟为十三位室内乐演奏家而作的《月明天涯》、金卓晟的《弦乐四重奏》、白超的《云海》、秦文琛教授的《琵琶辞》以及叶小钢教授的《钢琴三重奏》和《羊卓雍错》。

10月18日至11月18日，“第十三届中国上海国际艺术节”隆重举行。艺术节上演中外剧目50台，并举办了甘肃文化周、德国文化周以及毕加索艺术大展、敦煌艺术展等，演出场次共120场，总出票率达到84.1%。上海国际艺术节是我国目前规模最大、最为繁荣的演出季。

10月18日至20日，“2011中国当代音乐作品和声论坛”在上海音乐学院举行。

10月24日至30日，“第十二届北京国际电子音乐节（Musicacoustica-Beijing 2011）”在北京举行。本届音乐节的主题为“虚拟世界”（Virtual World）。内容包

括："第四届亚洲电子音乐日"、"第二届北京国际新媒体艺术日"、"2011 年全国高等音乐艺术院校电子/计算机音乐相关学科专业课程与教材建设主题峰会"、"2011 年国际电子音乐新技术新设备展演"等专题活动；以及"第八届 Musicacoustica-Beijing 电子音乐作曲比赛"和"第二届 Musicacoustica-Beijing 电管风琴比赛"等比赛；举办《阿波罗旅程》、《声・音》、《聚合》等 10 场音乐会演出和 14 场大师班演讲。

10 月 27 日，谭盾获得德国作曲家大奖——巴赫奖。

10 月 31 日，"春华秋实——艺术院校舞台艺术精品展演周"开幕音乐会在国家大剧院音乐厅隆重举行。本届展演周上演了 10 场音乐会，汇聚了来自中央音乐学院、中央戏剧学院、中国音乐学院、中国戏曲学院、北京舞蹈学院、上海戏剧学院、天津音乐学院、四川音乐学院等八所院校的近千名师生和艺术家。

**11 月**

11 月 2 日，"多维角度音乐分析论坛"在上海音乐学院举行，先后有 25 位学者进行了相关题目的宣讲。

11 月 2 日至 5 日，"世界音乐周——中国・日本国际音乐研讨会"在中央音乐学院举行。

11 月 4 日至 6 日，"国际音乐教育高层论坛"在南京艺术学院召开。本次会议围绕当代音乐教育哲学研究、世界多元文化与音乐人类学的教学与研究、音乐教师教育研究、国内外音乐教育回顾与展望等问题进行探讨。

11 月 6 日至 30 日，"首届中国歌剧节"在福州市举办。歌剧节期间安排了歌剧剧目展演评比、讲座、论坛、展览、下基层演出等活动环节。

11 月 9 日至 10 日，沈阳音乐学院举行作曲系建系 60 周年庆典活动。活动期间举办了"系庆 60 周年音乐会暨劫夫作品音乐会"、"系友民族器乐作品音乐会"与"系友声乐作品音乐会"。

11 月 10 日，柏林爱乐乐团首次亮相国家大剧院音乐厅，上演了拉威尔的《丑角的晨歌》、细川俊夫的圆号协奏曲《那时花开》以及布鲁克纳的《第九交响曲》。

11 月 12 日，唐建平教授作曲的歌剧《辛亥风云》在澳门综艺馆上演。

11 月 16 日至 17 日，"2011 音乐理论比较研究国际论坛暨《剑桥西方音乐理论发展史》中文版首发式"在北京举办。

11 月 16 日，"2011 高等音乐艺术院校民乐作品（弹拨）比赛"在上海音乐学院贺绿汀音乐厅落下帷幕。中央音乐学院作曲系学生刘畅的古筝独奏《静水流深》获得一等奖。

11 月 12 日，“首届中央音乐学院音乐分析论坛暨庆贺杨儒怀教授从教六十周年活动”在中央音乐学院举行。

11 月 21 日至 26 日，“2011 上海音乐学院数字图书馆国际论坛暨工作坊”在上海音乐学院举行。此次国际论坛暨工作坊完成包括《萧友梅手稿计划》、《李四光手稿计划》、《丁善德手稿计划》、《丁善德先生百年诞辰手稿图片展》、《丁善德音频计划》(贺绿汀《牧童短笛》)、《谭抒真、李翠贞音频计划》(舒曼《小提琴与钢琴奏鸣曲》作品 121 号)、手稿研究与音乐分析论文发表会、历史音频与表演艺术论文发表会、“走进音乐”系列讲座与上海音乐学院数字图书馆国际论坛等项目。

11 月 23 日，“丁善德百年诞辰纪念大会和铜像安放仪式以及纪念展”在上海音乐学院隆重举行，本次活动由上海音乐学院、中国音协、民盟上海市委、上海音协、上海交响乐团以及昆山市政府等共同主办。

11 月 23 日，“桑桐教授生平影展和追思会”在上海音乐学院举行。影展选取了桑桐教授 60 多年来在教学、创作、科研和国际文化交流、社会音乐活动以及担任领导工作等方面的照片 80 余幅，生动展现了桑桐教授丰富多彩的一生。

11 月 24 日至 25 日，“钟信明教授从艺 60 周年・从教 55 周年师生交响音乐会和研讨会”在武汉音乐学院举行。

11 月 27 日至 28 日，“段平泰教授从教 60 周年纪念音乐会”及相关研讨会在中央音乐学院举办。

**12 月**

12 月 6 日，“上海音乐学院第三届“百川奖”作曲比赛”决赛音乐会暨颁奖典礼在上海音乐学院贺绿汀音乐厅举行。四川音乐学院王心阳创作的《协奏曲似的组曲——为降 B 调单簧管与钢琴三重奏而作》获得一等奖。

12 月 9 日，由上海音乐学院创作，浙江交响乐团与上海京剧院携手带来的“交响・京剧・多媒体”音乐剧场《白娘子・爱情四季》在杭州剧院上演。

12 月 16 日，“国家大剧院首期青年作曲家计划”的最后一场终评音乐会在北京上演。中央音乐学院杜薇的《袅晴丝・惊梦》获首届大剧院青年作曲家计划头奖。

中国新音乐年鉴2011

# 年度人物

New Music in China

贰

桑桐先生
（1923～2011）

# 桑桐先生生平

中国共产党党员，著名的音乐教育家、作曲家、音乐理论家，原上海音乐学院院长、教授，上海市第十届人大代表，上海市第五届政协委员，原国家教委艺术教育委员会委员、中国音乐家协会常务理事、创作委员会副主任，原上海音乐家协会主席、音乐教育委员会主任，正局级离休干部桑桐同志因病医治无效，于2011年7月24日14时38分在上海华东医院逝世，享年88岁。

桑桐，原名朱镜清，出生于1923年1月，上海市松江县人。1941年9月考入国立上海音乐专科学校理论作曲组学习。1948年10月到苏北解放区，在苏北华中党校学员队学习。1949年3月在苏北华中党校光荣地加入了中国共产党。1949年5月调入上海市军事管制委员会文艺处音乐室工作，任音乐干事。1949年11月调入国立音乐院上海分院作曲系任教。1952年初至1981年在上海音乐学院先后任作曲系讲师、和声教研组组长、副教授、教授、副系主任。其间，曾兼任过系党支部书记、院党委委员等职。1981年11月被任命为上海音乐学院副院长、党委委员。1984年5月任上海音乐学院代院长。1986年1月任上海音乐学院院长。1991年2月因年龄原因不再担任院长职务，仍然担任作曲系教授、博士研究生导师。1993年3月离职休养。

桑桐同志青年时期受进步思想的影响，在国立上海音乐专科学校求学时，就积极参加了中共地下党学联组织的“开展爱国民主思想教育，向国民党反动统治势力进行斗争”的学生自治会活动。抗战胜利后，在国立上海音专地下党的带领下，他和一些进步学生不畏强暴，勇敢地投入到了“反饥饿、反内战、反迫害”的学生运动之中。他曾和同学们一起在校园内创办过壁报《爱与刺》，以此表达“爱革命、刺反动派”的革命思想，参加了地下党组织的声势浩大的“九龙事件”大游行、“南京请愿”大游行和抗议美军暴行的“抗暴示威”大游行等各种群众集会运动。在配合学运开展斗争中，他积极运用自己的音乐专长，根据斗争需要创作学运歌曲，如在同国民党反动派展开殊死斗争的“5・20”学运高潮中，他赶写了深刻揭露

特务的暴行和卑劣行径的《狗仔小调》；又如在“反饥饿”运动中，为了团结和激励广大同学的革命斗志，他创作的《我们要吃饱》成为游行集会中广为传唱的歌曲。

1948年夏，地下党组织为了保护进步学生，积蓄力量，决定疏散进步学生到解放区去。桑桐同志被党组织安排转移到了苏北解放区，并进入了解放区的苏北华中党校学习。在华中党校，他接受了系统的革命理论学习。1949年上海解放初期，桑桐同志从华中党校调至上海市军事管制委员会文艺处音乐室，参加了上海解放后对地方音乐团体的分类管理与指导工作。1949年6月，桑桐同志作为上海市军管会军事代表联络员随同上海市军管会接管国立上海音乐专科学校，同年11月正式调入国立音乐院上海分院(即上海音乐学院)任教。从此，桑桐同志为新中国音乐人才的培养以及上海音乐学院的建设发展鞠躬尽瘁，倾注了毕生心血，为中国音乐教育事业贡献了自己的一生。

桑桐先生是卓越的音乐教育家，他诲人不倦，桃李满天下，长期坚持在教学工作第一线，为培育音乐人才呕心沥血。他热爱学生，尊重学生，全身心地传授知识与智慧；他关心青年教师的成长，无私地对他们进行启迪与点拨并给予最大的成长空间；他平易近人，为人师表，被师生们视为良师益友。在担任上海音乐学院院长期间，他廉洁奉公，恪尽职守，为推进上海音乐学院的学科专业建设、人才培养、科研与艺术创作以及加强和优化专业音乐教育教学体系建设殚精竭虑，忘我工作，学校各项事业取得巨大成就，一大批优秀人才脱颖而出在国内外重大音乐比赛和活动中为祖国赢得了荣誉，为我国音乐文化与音乐教育事业的发展进步作出了重要贡献。

桑桐先生是杰出的音乐理论家，他几十年如一日，在和声学领域勤奋钻研，著作等身，成就非凡，令人高山仰止，为促进中国和声学理论与音乐创作的发展做出了杰出的贡献。其中，《和声的理论与应用》创造性地将西方的和声理论与中国民族五声性旋律相结合，丰富和发展了中国的民族和声理论，是一部系统、全面、里程碑式的和声教材，1992年获得国家教委优秀教材奖、文化部优秀专业教材一等奖；专著《和声学专题六讲》1986年获得上海市哲学社会科学奖优秀著作奖；《半音化的历史演进》1999年获得上海音乐学院第七届科研成果教师论文特等奖、2004年获得全国文化艺术科研成果优秀奖三等奖，等等。

桑桐先生是著名的作曲家，他笔耕不辍，创新实践，为后人留下了宝贵的精神和文化财富，奉献了一批深受人民群众喜爱的精品佳作。他的小提琴与钢琴作品《夜景》是中国第一首自由无调性音乐作品，钢琴独奏《在那遥远的地方》是将中国

民歌旋律与无调性和声手法相结合的最早探索，开创了20世纪中国现代音乐创作实践的先河，钢琴曲集《内蒙古民歌主题小曲七首》在1957年获得第六届世界青年和平与友谊联欢节创作铜奖，大提琴作品《幻想曲》入选“20世纪华人音乐经典”，成为中国现代音乐文库的经典作品。

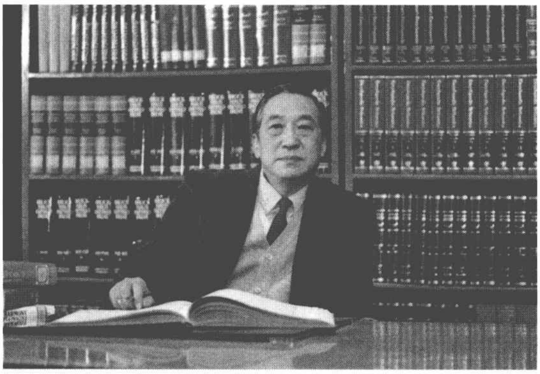
桑桐先生是重要的音乐活动家，曾兼任中国音乐家协会常务理事、中国音乐家协会创作委员会副主任、国家教委艺术教育委员会委员、上海音乐家协会主席等重要职务。在这些任职工作中，他努力工作，无私奉献，赢得了广泛赞誉。他还多次参加国际音乐活动，1980年曾随中国音乐家代表团访问日本，1986年作为中国文化部考察团团长率团参加在苏联举办的欧洲音乐教育会议，1988年赴澳大利亚参加国际音乐教育会议等。

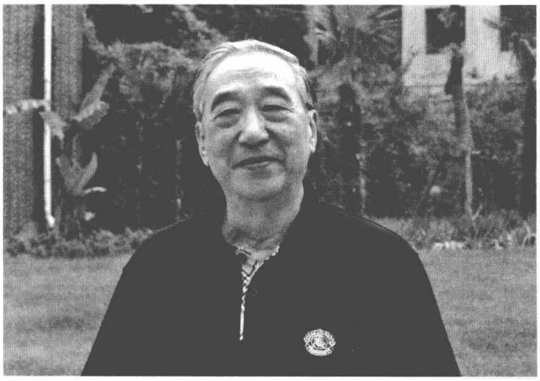
桑桐先生是第一批享受国务院“政府特殊津贴”的著名专家学者，在60多年的音乐教育生涯中多次获得嘉奖和表彰。先后获得中国音乐家协会第三届“金钟奖——终身成就奖”及荣誉勋章、文化部“区永熙音乐教育优秀奖”、首届宝钢“高雅艺术奖特别荣誉奖”、萧友梅音乐教育建设奖、上海音乐学院优秀共产党员、上海音乐学院先进工作者等荣誉称号。1987年，为表彰桑桐先生对上海音乐学院作出的突出贡献，学校特地向他颁发了建校60周年“金钟奖”。1989年，桑桐先生获得美国传记协会颁发的“教育事业杰出奖”。

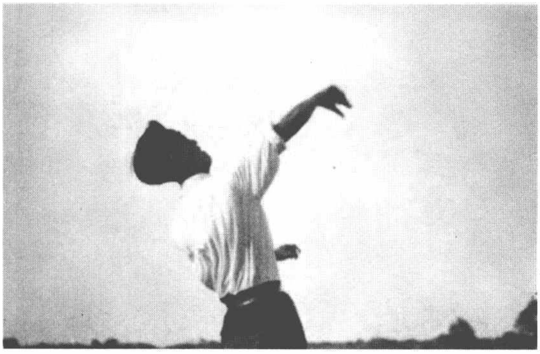
1993年3月，桑桐先生在离休以后，仍保持着一个共产党员的革命本色，他坚持党性，坚持原则，继续关心着国内外时事，关注着学校的发展，在学校的学科建设、师资队伍建设，人才培养等方面发挥了积极的作用。为了支持学校图书馆建设，桑桐先生与夫人汝洁教授将十万元人民币积蓄捐赠给上音图书馆用于购买音乐文献，他们的高尚品德和对于学校的深情与热爱，成为教育广大师生的生动教材。近年来，桑桐先生由于年高体弱，健康状况欠佳，但他仍坚持学术研究和写作，充分体现了一位老共产党员思想上永不离休的崇高境界，一位老专家、老学者的严谨的治学态度和学术风范，一位老上音人对学校深深的眷爱之情。

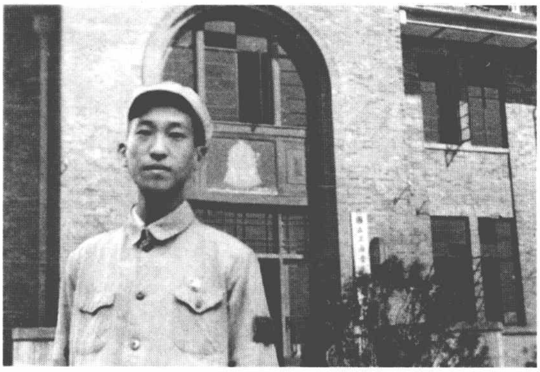
桑桐同志的一生是追求革命、追求真理的一生，他为中国音乐文化事业、音乐教育事业所做出的重要贡献将永远铭记史册，他的逝世是上海音乐学院乃至我国音乐界、音乐教育界的重大损失，我们大家感到万分悲痛。

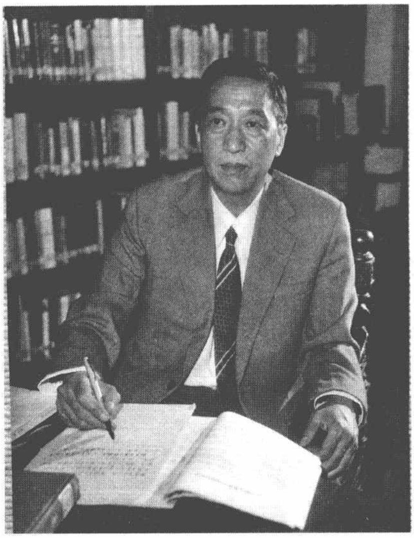
桑桐先生虽然离开了我们，但他的崇高品德和忠诚党的教育事业、无私奉献的精神，永远值得我们学习和发扬光大！他那亲切温馨的话语，睿智坦荡的笑容，将永远印刻在我们美好的记忆之中。



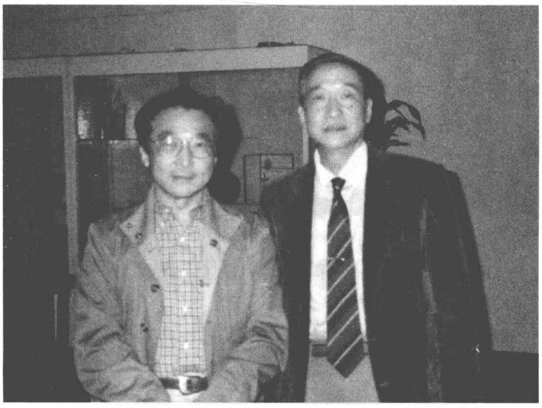




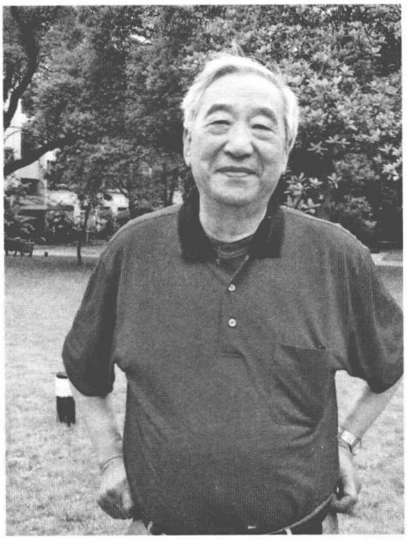




国际到达
International Arrivals



桑桐教授
音乐作品学术研讨会暨音乐会



樂育英才遍地桃李芬芳
勤奋栽培乐坛為國增光

# 桑桐先生主要学术成果目录

## I　主要音乐作品目录

### 一、声乐作品

#### （一）独唱歌曲

1.《林花谢了春红》（高音独唱）

南唐·李煜词

1943 年作

1948 年首演

1992 年《音乐创作》第 4 期发表

2.《天下黄河十八湾》（男中、低音独唱）

了止词

1950 年作

1954 年发表

3.《春野山歌》（男高音独唱）

陕北民歌词

1953 年作，手稿

4.《北戴河——浪淘沙》（男中、低音独唱）

毛泽东词

1959 年作

1961 年发表

5.《一个共产党员之“自白”》（男中、低音独唱）

陈然烈士诗

1960 年作

1961 年发表

6.《革命精神不可灭》（男高音独唱）

革命烈士诗抄

1960 年作

1961 年发表

7.《让我们的人民赢得胜利》(男中、低音独唱)

卢蒙巴诗

1960 年作

1962 年发表

8.《江南千里稻谷香》——歌曲三首(敏歧等词)

(1) 插秧歌(1962 年作)

(2) 车水歌(1963 年发表)

(3) 丰收歌

9.《锣》(男低音独唱)

王满夷诗

1963 年作,手稿

10.《塔里木,我们的家乡》(高音独唱和三部合唱)

新疆生产建设兵团诗

1963 年作,手稿

11.《咏梅—卜算子》(中音独唱)

毛泽东词

1964 年作,手稿

12.《攻关》(男低音独唱,管弦乐队伴奏)

叶剑英诗

1979 年作,手稿

13.《爱情》(男高音独唱)

华铃诗

1981 年作

14.《边塞情》——歌曲三首(倪瑞霖词)

(1) 红云哟红云(1963 年作,2000 年修改)

(2) 蓝天哟蓝天(2003 年发表)

(3) 有了金太阳

**(二) 民歌编配**

1.《绣金匾》

陕北民歌

1950 年编配

2.《青年参军》

东北民歌

1950年编配

3.《放羊歌》

西北民歌

1950年编配

4.《嘎达梅林》(男低音独唱)

内蒙民歌

1953年编配

**(三)儿童歌曲**

《长江大铁桥》(二部表演唱)

新儿歌

1965年作

1985年出版

**(四)男声四重唱**

《大路歌》(男声四重唱)

孙瑜词、聂耳曲

与吴大昭合编配写伴奏

1978年出版

**(五)合唱与乐队**

1. 合唱组歌:《一心为革命》中第三首,女声小组唱《一盏明灯放中央》(1965年作)

王杰诗

2. 合唱:《到韶山》(钢琴伴奏)

毛泽东诗

1965年作

3. 大合唱:《井冈新兵》

郑成义等诗

1974~1975年与陈铭志及学员等集体创作

4. 合唱:《毛主席永远活在我们心中》

集体词

1976年，与陈铭志合作

二、器乐作品

（一）小提琴与钢琴

《夜景》

1947年作

1948年首演

1981年发表，2007年出版单行本

（另有小提琴与乐队的初稿手稿本，附于2007年版乐谱）

（二）大提琴与钢琴

1. *《幻想曲》

1951年作

1955年发表，1962年出版单行本

*1992年获“20世纪华人音乐经典”奖

另有大提琴与乐队谱

2.《日本民歌四首》（1963～1964年作）

（1）《樱花》（2007年出版）

（2）《远岛船歌》

（3）《鼓舞》

（4）《变奏曲》

3.《春天的歌》（达斡尔族民歌主题）

1963年作

2003发表

（三）钢琴独奏

1.《在那遥远的地方》

1947年作

1948年首演

1984年发表

2. *《内蒙古民歌主题小曲七首》

1953年作

1956年出版

*1957年获第六届世界青年联欢节作曲比赛铜质奖

3.《序曲三首》

1954 年作

第 1、2 首 1957 年发表

第 3 首 1982 年发表

4. 小曲二首

（1）《舞曲》(1958 年作）

（2）《春风竹笛》(1959 年发表）

5.《苗族民歌钢琴小曲 32 首》

1959 年作

1959 年出版

修订版《苗族民歌钢琴小曲 22 首》

6.《儿童小组曲》(1958 年作）

（1）歌曲——《友谊之歌》(1959 年出版）

（2）舞曲——《女孩之舞》

（3）间奏曲——《往日的故事》

（4）进行曲——《清晨的操练》

（5）山歌——《美丽的家》

（6）终曲——《欢乐的戏》

7.《随想曲》

1958～1960 年作

1961 年出版

8. 民歌主题钢琴小曲九首(1992 年作）

（1）《飞歌》(1993 年发表）

（2）《抒情曲》(1993 年发表）

（3）《开花调》

（4）《撒拉令》(1996 年发表）

（5）《茉莉花》

（6）《牧歌》(1996 年发表）

（7）《拔根芦柴花》(1996 年发表）

（8）《小白菜》(1993 年发表）

（9）《刮地风》(1993 年发表）

9.《桑桐钢琴作品选集》

2005 年

(收入以上各首钢琴独奏作品)上海音乐出版社出版

**(四) 钢琴与乐队**

《湄公河颂》

1972 年作

与陈铭志、沈传薪合作,执笔第一段

**(五) 其他器乐独奏**

1. 圆号独奏与钢琴伴奏(根据罗斌原曲改编)

(1)《黄鹤楼》(1965 年作,油印谱)

(2)"为共产主义把青春贡献"(根据歌剧《江姐》选曲改编,与韩铣光合作改编)

(3)《苗山之歌》(1963 年作,油印谱)

2. 长号独奏与钢琴伴奏根据罗斌原曲改编

《黄鹤楼》(1974 年作)

2002 年刊载于《中国长号曲选》

3. 古筝与乐队

《渔舟唱晚》(1991 年改编录制)

**(六) 管弦乐**

1. 交响组曲:《风雷颂》

1965 年作曲系教师集体创作

桑桐教授写作其中三段

2. 交响音画:《春江花月夜》

1972 年根据同名民族古典乐曲改编

与陈铭志、陈钢合作,写作第一部分

3. 管弦乐曲:《怀念》

1980 年与陈铭志合作

根据合唱《毛主席永远活在我们心中》改编

**(七) 电影音乐**

1.《夜店》(故事片,佐临导演)

1947 年与瞿希贤、汤正方、秦西炫、薛岩等合作,

署名为"伍人集"

2.《艳阳天》(故事片，曹禺导演)

1948 年

与瞿希贤、汤正方合作

3.《采蘑菇》(动画片，特伟导演)

1951 年作

4.《小铁柱》(动画片，特伟导演)

1951 年作

## Ⅱ 文论著作目录

### 一、文论

1.《离调副属和弦与副下属和弦的理论与应用》

1956 年写作

1957 年 2 月～4 月发表于《上音》校刊"学习与研究"栏

2.《五声纵合性和声结构的探讨》

1964～1979 年收集资料与写作

发表于《音乐艺术》1980 年第 1 期

3.《现代京剧音乐的和声调式》

1975 年写作

2001 年收录于《分析探讨纪念随感》文集中

* 曾获 2008 年中国音乐金钟奖音乐理论著作二等奖

4.《调性的呈现、变化与布局》

1979 年写作

《和声的理论与应用》教程的"附录"

5.《和声写作的五个方面》

1980 年写作

《和声的理论与应用》第 20 章

6.《温故知新》

《人民音乐》1980 年第 1 期发表

7.《从文学、美学转到音乐》

《音乐爱好者》1980 年 8 月发表

8.《多调性处理手法》

1981 年写作

《音乐艺术》1982 年第 1 期发表

9.《六本和声学教程的比较》

《音乐艺术》1985 年 10 月发表

10.《〈夜景〉中的无调性手法与其他》

1990 年写作

《音乐艺术》1991 年第 3 期发表

11.《简论丁善德音乐作品的性格特征》

1991 年写作

刊载于上海音乐出版社 1993 年出版的

《丁善德及其音乐创作》一书

修订稿发表于《中央音乐学院学报》2001 年第 3 期

12.《西方音乐中和声的应用、理论与教学的发展概述》

1991～1992 年写作

《音乐艺术》1992 年第 1～4 期发表

13.《是谁犯了“极其明显的常识性错误”?》

《人民音乐》1992 年第 4 期发表

14.《丰富多彩的时代之声——析贺绿汀的合唱歌曲》

1992 年写作

《音乐艺术》1993 年第 1 期发表

15.《巴托克〈小宇宙〉中双调式、复合调式与双调性乐曲分析》

1993 年写作

《音乐艺术》1993 年第 3 期、1994 年第 1 期发表

16.《一点声明》

《人民音乐》1993 年 8 月发表

17.《巴托克〈小宇宙〉中的和声形态》

1993 年写作

《音乐研究》1994 年第 1 期发表

18.《半音化的历史演进》(一)

《音乐艺术》1996 年 3 月发表

19.《半音化的历史演进》(二)

《音乐艺术》1996年6月发表

20.《半音化的历史演进》(三)

《音乐艺术》1996年9月发表

21.《半音化的历史演进》(四)

《音乐艺术》1996年12月发表

22.《半音化的历史演进》(五)

《音乐艺术》1997年3月发表

23.《半音化的历史演进》(六)

《音乐艺术》1997年6月发表

24.《半音化的历史演进》(七)

《音乐艺术》1997年9月发表

25.《半音化的历史演进》(八)

《音乐艺术》1997年12月发表

26.《半音化的历史演进》(九)

《音乐艺术》1998年2月发表

27.《半音化的历史演进》(十)

《音乐艺术》1998年5月发表

28.《半音化的历史演进》(十一)

《音乐艺术》1998年8月发表

29.《半音化的历史演进》(十二)

《音乐艺术》1998年11月发表

30.《半音化的历史演进》(十三)

《音乐艺术》1999年3月发表

31.《半音化的历史演进》(十四)

《音乐艺术》1999年6月发表

32.《半音化的历史演进》(十五)

《音乐艺术》2000年6月发表

33.《半音化的历史演进》(十六)

《音乐艺术》2000年9月发表

34.《半音化的历史演进》(十七)

《音乐艺术》2000年12月发表

35.《马勒两首歌曲的和声分析》

1996 年写作

《音乐研究》1997 年第 1、2 期发表

36.《德彪西歌曲中的调性呈现方式》

1997 年写作

《音乐研究》1998 年第 2～4 期发表

37.《瓦格纳〈特里斯坦〉中属七和弦的作用》

1998 年写作

《音乐研究》1999 年第 3、4 期发表

38.《柯达伊〈匈牙利诗篇〉的音乐分析》

2001 年写作

《音乐艺术》2002 年第 1、2 期发表

39.《关于离调—副属和弦的理论探讨》

2002 年修订稿

《音乐艺术》2002 年第 3 期发表

40.《"西格弗里德葬礼音乐"的分析》

2003 年写作

《音乐艺术》2004 年第 1 期发表

41.《欣德米特的调性观念》

2004 年写作

《音乐艺术》2004 年第 3、4 期发表

42.《精心编织情景交融》——析柯达伊的六首民歌独唱曲

2004 年写作

《音乐艺术》2005 年第 1～4 期发表

43.《从"莫扎特五度"说起》

2005 年写作

《星海音乐学院学报》2005 年第 4 期发表

44.《关于和声习题的写作》

2006 年写作

《音乐艺术》2006 年第 4 期发表

45.《勃拉姆斯歌曲中的艺术手法选析》——纪念勃拉姆斯逝世 110 周年

2007 年写作

《音乐艺术》2007 年第 2、4 期发表

46.《上海国立音专理论作曲专业的历史回顾》

2007 年写作

作者:桑桐、陈铭志、叶思敏。主要执笔:桑桐

《音乐艺术》2007 年第 3 期发表

47.《勃拉姆斯喜用的一种和声手法》(一)

2007 年写作

《音乐艺术》2008 年第 1 期发表

48.《勃拉姆斯喜用的一种和声手法》(二)

2007 年写作

《音乐艺术》2008 年第 2 期发表

49.《勃拉姆斯喜用的一种和声手法》(三)

2007 年写作

《音乐艺术》2008 年第 3 期发表

50.《勃拉姆斯喜用的一种和声手法》(四)

2007 年写作

《音乐艺术》2008 年第 4 期发表

51.《勃拉姆斯两首艺术歌曲的分析》

2008 年写作

《音乐艺术》2009 年第 1 期发表

52.《勃拉姆斯两首艺术歌曲的分析》

2008 年写作

《音乐艺术》2009 年第 2 期发表

**二、专著**

1. *《和声学专题六讲》

(1) 和声衬托声部的写作概述

(2) 低音部的写作与它的十种形式

(3) 和声的变奏性写作

(4) 复合和弦的应用

(5) 贝多芬的和声手法及其对比性处理

（6）和声运用中的四种关系

1980 年，人民音乐出版社出版

＊曾获上海市（1979～1985）哲学社会科学著作奖

2. ＊《半音化的历史演进》

2004 年，上海音乐出版社出版

本文曾连载于《音乐艺术》1996 年第 1 期起至

1999 第 2 期和 2000 年第 2、3、4 期

＊曾获 1999 年本院第七届科研成果教师论文特等奖

2004 年文化部第二届全国文化艺术科研成果优秀奖三等奖

2004 年本院“贺绿汀基金奖”特别奖

三、文集

1.《桑桐和声论文集》（内收文论 9 篇）

2002 年，上海音乐出版社出版

2.《分析 探讨 纪念 随感——桑桐音乐文集》（内收四类文章 18 篇）

2007 年，上海音乐学院出版社出版

四、教材

1. ＊《和声的理论与应用》（上、下册）

上海音乐出版社出版，上册 1982 年，下册 1988 年

＊曾获 1989 年院第二届科研成果优秀教材奖

1992 年国家教委优秀教材“全国优秀奖”

1992 年文化部优秀专业教材一等奖

2. ＊《和声学教程》

2001 年，上海音乐出版社出版

＊曾获上海音乐学院 2000～2002 科研成果教材优秀奖

3.《250 首和声习题解答》

2007 年，上海音乐学院出版社出版

五、讲稿

1.《和声发展史》

1956 年，为作曲系举行的系列讲座

油印提纲与谱例

2.《平行进行——它的历史演进以及与五声性旋律相结合的运用》

1962 年，为作曲系举行的讲座

油印提纲与谱例

3.《小型器乐曲写作》

1963 年，作曲系三年级授课讲义

4.《革命歌曲的写作与历史发展》

1965 年，作曲系一年级讲义

5.《转调总论》

1978 年，研究生班授课讲义，油印谱例

6.《小提琴协奏曲〈梁山伯与祝英台〉的音乐分析》手稿

7.《交响诗〈人民英雄纪念碑〉的音乐分析》

以上两项为 1981 年

在安徽音协举办的作曲学习班上的讲稿

## 六、译文

《神秘主义者斯克利亚宾》

玛·鲍厄尔（MarionBauer）著

译文发表于 1957 年《上音》院刊“学习与研究”栏

## 七、纪念与其他

1.《音乐与友谊——访日随感》

《人民音乐》1980～1981 年发表

2.《处处是茁壮的音乐幼苗——访日见闻》

《人民音乐》1980 年 11 月发表

3.《借鉴与创新——纪念沈知白先生》

1983 年写

收入 1994 年出版的《沈知白音乐论文集》

4.《关于贺绿汀音乐教育思想的几件事》

1983 年写

收入 1995 年上海音乐出版社《论贺绿汀》专集

5. 短评：《读我国当代音乐作品的和声创新问题》

《中央音乐学院学报》1985 年第 3 期发表

6.《高等音乐教育如何贯彻“三个面向”的设想》

文化部《艺术教育》1985 年第 7 期发表

7.《乘改革之风再接再厉》

文化部《艺术教育》1986 年发表

8. 随感:《访苏随感》

《音乐艺术》1987 年第 1 期发表

9.《承前启后开拓前进》

《音乐艺术》1987 年 12 月发表

10.《发扬传统,创造更加美好的前景》

——在纪念上海音乐学院建校六十周年大会上的演讲

《音乐艺术》1988 年第 1 期发表

11.《纪念谭小麟先生——在谭小麟教授逝世 40 周年纪念音乐会上的讲话》

《音乐艺术》1988 年第 3 期发表

12.《纪念弗兰克尔与许洛士》介绍两位德奥作曲教授

1989 年写

《音乐艺术》1990 年第 1 期发表

13.《纪念萧友梅先生——在萧友梅逝世五十周年纪念会上的讲话》

《音乐艺术》1991 年第 1 期发表

14.《可贵的艺术创造——上海乐团音乐会评述》

《人民音乐》1991 年 12 月发表

15. 诗一首:《一个老上音人的心声》——纪念校庆六十五周年

《音乐艺术》1992 年第 3 期发表

16.《历史的经验》——纪念校庆七十周年

1997 年 12 月 30 日《新民晚报》"夜光杯"栏发表

17. 诗一首:《自题》

2002 年 11 月刊印于"作品音乐会"节目单

18.《追念范继森先生》——范先生诞辰九十周年祭

2007 年写

收入范先生纪念文集《奉献的一生》

19.《序》——为李嘉禄先生纪念文集而作

2007 年写

收入李嘉禄先生纪念文集《生命的主旋律》

20.《往事琐忆》——纪念母校成立八十周年

《音乐艺术》2007 年第 3 期发表

21.《纪念吴乐懿先生》

2008 年写

《钢琴艺术》2009 年 11 月号发表

22. 献诗:《深切缅怀》——谨致李翠贞先生在天之灵

2008 年写

收入李先生纪念文集《琴韵流长》

23. 纪念:《上海音乐学院的幸运》——贺绿汀逝世周年纪念

刊载于贺绿汀纪念文集《永远的怀念》

## Ⅲ 获奖情况

1957 获第六届国际青年联欢节音乐创作铜质奖。

1984 《和声学专题六讲》获上海市高校哲学社会科学(1976～1982)优秀成果二等奖。

1986 同书获上海市哲学社会科学(1979～1985)著作奖。

1987 获上海音乐学院院庆六十周年颁发的“金钟奖”。

1989 获美国传记学会颁发的杰出领导奖状。

1991 获国务院“政府特殊津贴”。

1992 大提琴曲“幻想曲”入选“20 世纪华人音乐经典”。

1992 《和声的理论与应用》获文化部优秀专业教材一等奖,国家教委“全国优秀教材奖”。

1994 获首届宝钢高雅艺术奖特别荣誉奖。

1999 获上海音乐学院第七届科研成果特别奖。

1999 获文化部“区永熙音乐教育优秀奖”。

2001 获“萧友梅音乐教育建设奖”。

2002 获上海音乐学院科研成果“教材优秀奖”(《和声学教程》)。

2003 获中国音乐家协会第三届“金钟奖”的“终身成就奖”与荣誉勋章。

2004 获上音“贺绿汀基金奖”特别奖。

2006 获文化部第二届全国文化艺术科研成果优秀奖三等奖(《半音化的历史演进》)。

2006 获上音“贺绿汀基金奖”特别奖。

钱亦平

# 桑桐先生的多彩人生及人格魅力

## 投笔从戎　接管上音

1923年1月17日，桑桐出生在上海市松江县，原名朱镜清。父亲身体很不好，靠售字维持生计，全家生活颇为艰难。依靠大哥的帮助，桑桐得以完成学业。从1929年9月至1937年7月，他先后就读于松江县恒德小学、江苏省立松江中学、松江县光启中学。1937年7月至1938年12月，因抗战避难于上海而一度失学。1939年1月至1941年7月，又先后在上海市立德中学和上海市惠中中学(今五爱中学)学习。在上中学期间，阅读了傅雷先生翻译的法国作家罗曼·罗兰的小说《约翰·克利斯朵夫》，被书中的主人公所激动，立志学习音乐。① 他在中学音乐老师教授钢琴的基础上，对作曲产生了浓厚的兴趣。1941年9月，他考入国立上海音乐专科学校，师从两位德奥籍教授——弗兰克尔与许洛士学习作曲。1943年2月起因病休学在家，至1946年10月复学。

在音专学习期间，桑桐积极参加中国共产党学联党委组织的“开展爱国民主思想教育，向国民党反动统治势力进行斗争”的学生自治会系列活动，在国立上海音专地下党支部的带领下，他和其他进步学生不畏国民党军警的镇压，勇敢投入“反饥饿、反内战、反迫害”的学生运动，他与同学们创办壁报《爱与刺》(“爱革命、刺反动派”之意)，参加“九龙事件”大游行，“南京请愿”大游行以及“抗暴示威”大游行。谱写革命歌曲，例如《狗仔小调》、《我们要吃饱》，这些歌曲在上述学生运动和游行集会中发挥了积极的团结人心、鼓舞斗志的作用。②

---

① 见朱幼洁2011年8月1日在桑桐同志追悼会上的发言《悼念我的父亲——桑桐》。

② 参见上海音乐学院许舒亚院长2011年8月1日在桑桐同志追悼会上的致词《桑桐同志生平》。

1948年8月，地下党为保护党的力量和学生积极分子决定疏散一部分党员和进步学生，撤退到苏北解放区等地。1948年10月，桑桐被安排至苏北华中党校，成为第14队学员。日后桑桐告诉女儿朱幼洁，在苏北解放区，他选择了两棵树作为他的新名字——桑桐，从此开始了他的革命生涯。1949年3月，在苏北华中党校期间，由金希树（今名金村田）、林光（今名罗忠镕）介绍，光荣地加入了中国共产党。

1945年5月起，桑桐调入上海市军事管制委员会文艺处任干事。在这之前，国立音专的学生为了迎接上海解放，保护学校资产，在地下党支部的领导下，开展"应变护校"运动，学生自治会与互助会组织留校学生、教职工建立"应变护校队"，在1949年3月将国立音专的全部可动产转移迁至福州路上海交响乐团排练厅。为了防止校方当局变卖校产，工友们甚至晚上守护着斯坦威钢琴睡觉。① 5月27日，上海解放，国立音专的校产亦得以保全。5月31日，上海市军事管理委员会发布第一号命令：任命文艺处副处长黄源为国立音专军事代表，桑桐、陈岚为军事代表联络员，8月陈岚调离后由肖远接替。② 命令要求："在军事管制时期，执行军事监督及办理接管事宜"，要求"所有人员照旧供职，安心工作，切实服从领导，遵守革命法纪，保护资材、机器、图书、仪器、账册、档案、车辆、用具及其他各项设备等。并应由负责人员造具详细清册，确实报告。"据说后来移交的校产清册，共217册。③

就这样，桑桐完成了人生道路上的又一次角色转换，从进步学生——参加革命——在解放之初协助军代表顺利接管国立音专，被人们亲切地称为"接管大员"。2007年上海音乐学院成立80周年之际，桑桐先生虽已从领导岗位退下，但时时怀念当初保护学校钢琴、图书、资料的工友们，在查询、核实还健在的有关人数后，用自己的退休工资向他们每人赠送1000元。④

## 挚爱作曲　研透和声

本文作者在2011年8月30日采访桑桐先生夫人汝洁教授的过程中，有这样

① 2011年9月4日本文作者采访常受宗先生的记录。

② 《上海音乐学院大事记·名人录》，第96页。

③ 接管时，全院有师生员工138人（其中学生73人，教师33人，职工32人），主要教学设备有钢琴22台，管弦乐器50件，唱片998张，图书乐谱6584册。见《上海音乐学院大事记·名人录》第95～96页及《上海音乐学院简史》第24页。

④ 2011年9月1日本文作者采访葛顺中先生的记录。

一段对话：

问："桑先生当初有没有热情追求你的表现？"

答："没有。"

问："有没有为你写过曲子？"

答："没有。"

问："有没有写过诗给你？"

答："没有。"

问："那你为什么要嫁给他。是什么吸引着你？"

答："我就是喜欢他作的曲。"

据汝洁先生介绍，他们的婚姻完全符合当下流行词"裸婚"的实际内涵：无房、无钱、无仪式，甚至连结婚照都没有拍。仅凭"我就是喜欢他作的曲"而将终身托付于他。可见桑桐先生作品之魅力。

桑桐先生在作曲方面的探索，首先表现在钢琴曲的创作。

1947 年，中国钢琴曲创作尚处于初创阶段，从桑桐本人来说，也属于他创作生涯的初期，但这位 24 岁的年轻人已经表现出"初生牛犊不怕虎"的闯劲，立志探索如何将中国民歌与无调性和声有机地结合，钢琴独奏曲《在那遥远的地方》便是这一尝试的成功结果。当时桑桐已阅读过一些巴托克、柯达伊的作品，对于他们如何自由地运用匈牙利民歌产生了很深的印象，这两位作曲家在和声处理上虽然有很多创新，但还都是在调性、调式体系的范围之内。而桑桐的《在那遥远的地方》则将中国民歌与自由的无调性手法相结合，这首钢琴曲与小提琴曲《夜景》一起，开创了我国音乐创作中最早运用自由无调性技法的先例。民歌的原型是青海民歌《草原情歌》，以徐缓、抒情为特征。钢琴曲保持了这种风格，采用分节变奏的结构，每一节织体不同，情趣各异。通过不协和和弦、半音化和声和无调性技法的运用，深化了原民歌悠远、缥缈的抒情意境。

这首作品写于 1947 年。第二年(即 1948 年)由奥地利的卡尔·斯坦纳(Karl Steiner)先生(斯坦纳系桑桐音专时的作曲老师许洛士教授的朋友)在上海美国新闻处举办的音乐会上演奏，这是该曲的首演，反响强烈。当时上海《字林西报》音乐评论专栏的作者(E. 戈恰尔克)立即撰文评论说："年轻的作曲家弗朗兹·朱与作品的演绎者 Karl Steiner 先生举行了他们成功的首演"。文中提到的"弗朗兹·

朱"即桑桐,"弗朗兹"是因为朱镜清开始学音乐时非常崇拜奥地利作曲家 Franz Schubert,故自称为"弗朗兹·朱"。戈恰尔克在文章中还说,"朱先生作品的真正价值是他对中国主题的个性化处理。他如何以现代手法加以处理,以及他如何在他音乐中达到独特的表现,这些都高于任何民族主义的特性。虽然乐曲以现代语言写成,但明显地并未使人受惊而得到听众们的赞赏接受"。我们注意到他使用了"听众们并未受惊"这一提法,这正印证了作品中使用的大胆的和声手法。荷兰学者高文厚 1990 年撰文说:"朱镜清,最为人知的是他的笔名桑桐,……成为弗兰克尔(Fraenkel)与许洛士(Schloss)两位犹太学者的学生,他们原来曾分别是勋伯格与阿尔本·贝格的学生。在教师的指导下,桑桐发展了在对位与和声方面高超的乐感与对无调性音乐的热忱。技巧上,他超越于所有同时代人"。这是高文厚对桑桐的评价。正如文中所说,《在那遥远的地方》充分体现了桑桐对无调性音乐的热忱和探索。我们还注意到,自 20 世纪 40 年代这首作品产生起直至 80 年代,在约 40 年的中国钢琴曲创作中,没有再出现过无调性手法与民歌相结合的钢琴曲,这一现象直到 80 年代才有所改变。因此这首作品在当时具有"卓尔不群"的效果。

《内蒙古民歌主题钢琴小曲七首》是桑桐钢琴曲中另一首重要作品,作于 1953 年。这一回,他尝试的重点不在无调性方面,而是尝试运用民歌主题写作钢琴套曲。创作起因缘于时任作曲系主任丁善德教授提出的作曲系教师除教学以外也要搞创作的号召,丁善德教授自己带头写了著名的《儿童组曲》,桑桐则写了《内蒙古民歌主题钢琴小曲七首》。据桑桐教授回忆,当时邓尔敬教授写了《儿童钢琴曲四首》,钱仁康教授(当时在上海音乐学院兼课)写了《东方红变奏曲》。这些作品首先在教师中间进行交流,后来《内蒙古民歌主题钢琴小曲七首》在 1957 年作为第六届国际青年联欢节的参赛作品,由中国音乐家协会寄送参赛录音(谭露茜女士或傅聪先生弹奏。这次比赛创作评委会主席为苏联作曲家德米特里·肖斯塔科维奇),评选的结果,《内蒙古民歌主题钢琴小曲七首》获得了创作铜质奖。这套组曲在中国民歌配置和声语言、和声变奏、和声织体的多样化以及用最精炼的手段取得完美的效果方面都做了有益的尝试,同时为以后"中国民歌钢琴组曲"的大量涌现起到"领头羊"的作用。

他在作曲方面踌躇满志。在和声的研究与教学方面也洋洋自得。他的和声教学自有独到之处,他建立起让优秀学生作"小老师"的机制,他自创对位化和声的体制,将和声与复调的教学巧妙地融合在一起,收到又快又好的教学效果,他注重技法学习与创作实践的结合,在第一届全国音乐周期间,让自己的学生赴京奉

献了几乎一台作品作为教学成果的展示。① 为此，他成为和声名师，他的学生中陈钢的和声学笔记记得最好，厚厚的一大本，一直在同学中传抄，无论是听过或是未听过桑桐先生和声课的，都津津乐道地传抄，这一情形一直延续到“文化大革命”。②

树大招风，厄运即至。1955 年 7 月，上海音乐学院的党总支副书记在上音大礼堂作“坚决肃清‘胡风反革命集团’和一切暗藏的反革命分子”的报告，上海音乐学院“肃反运动”的大幕就此拉开。这场运动的重点内容之一就是作曲系的所谓“傲慢集团”，作为骨干分子的杨与石、沈知白、桑桐和陈铭志等一批“傲慢的”业务尖子被错误地当作反革命进行“清查”，桑桐先生等均被隔离，停止上课，就连身处北京的罗忠镕先生也未能幸免。一位当时的生活辅导员找到汝洁先生（当时她与桑桐先生刚结婚不久），向她了解桑与外界的接触情况与通信往来情况。原来他们想象这是一个有组织、有活动经费的“反革命组织”！到后来当然是什么罪名也没有捞到，此案予以甄别平反。但是罗忠镕先生在被告知平反结论时还得到一句令人啼笑皆非的话：“本来你是不需要审查的。”③

到了“反右”期间，一些学生为“傲慢集团”案抱不平，又被扣上“攻击肃反运动”的帽子，被打成右派分子。桑桐先生因心脏病发作而躲过一劫，但被诬为“漏网右派”。“文革”中又成为“和声黑店”的店主。

虽然世事无奈，坎坷重重，但却始终没有浇灭他对艺术的挚爱和对学术的追求。他在和声学领域勤奋钻研，著作等身，成就非凡，令人高山仰止，为促进中国和声学理论与音乐创作的发展做了杰出的贡献。④ 他掷地有声的著作和论文有：《和声发展史》（1956 年）、《转调总论》（1978 年）、《和声学专题六讲》（1980 年）、《五声纵合性和声结构的探讨》（1980 年）、《和声的理论与应用》（上册 1982 年，下册 1988 年）、《半音化的历史演进》（1996 年）、《和声学教程》（中国艺术教育大系普通高等教育“九五”国家级重点教材，2001 年）、《桑桐和声论文集》（2002 年）、《勃拉姆斯喜用的一种和声手法》（2007 年）、《250 首和声习题解答》（2007 年）等。

他的学术研究态度以严谨、细致而著称，例如：《从“莫扎特五度”说起》⑤一文将莫扎特在运用增五六和弦进入属和弦的和声进行中所采取的尽量避免发生直

---

① 2011 年 9 月 1 日本文作者采访葛顺中先生的记录。

② 2011 年 9 月 4 日本文作者采访常受宗先生的记录。

③ 本文作者 2011 年 8 月 30 日采访汝洁先生、2011 年 9 月 4 日采访常受宗先生、2011 年 9 月 5 日电话采访罗忠镕先生的记录。

④ 参见上海音乐学院许舒亚院长 2011 年 8 月 1 日在桑桐同志追悼会上的致词《桑桐同志生平》。

⑤ “莫扎特五度”指在增五六和弦进入属和弦时发生的平行五度。

接平行五度的方法归纳为：通过声部的交叉、采取延迟的方法、采取分解和弦织体、通过声部交换等，为此他分析了大量作品，文中涉及莫扎特的歌剧、协奏曲、交响曲、奏鸣曲、嬉游曲作品，旁及巴赫、海顿、贝多芬、舒伯特、肖邦、舒曼、勃拉姆斯、格里格、瓦格纳等作曲家的作品，还用一定的笔墨回顾 14 世纪初期对位法写作开始以来有关禁用五、八度的历史。类似这样勤用功力的论文，在桑桐先生的著作和论文中比比皆是，尽显其独到之处。

他的博士学生戴定澄教授回忆说："桑先生上课是雷打不动的，而且每次都有大量的案前准备工作，经常一讨论就是整个下午。先生自收我作为博士生弟子后，在自己繁重、深入的学术研究、学术建树之同时，全神贯注、一丝不苟的指导、支持我的学习探求。可以说，在我三年就读期间，桑先生真正是一对一的精心指导，为保证足够的精力，此后再也未有招收过博士学生。回想这些情况，实在是惶恐汗颜，先生的真挚、厚爱和严谨，点点滴滴，时刻映在心头。""桑先生非常尊重他人的研究成果。在确定论文的主题时，先生指导我对相关范畴的研究史、尤其是西方原版著述和第一手的乐谱资料进行尽可能详尽、深入的预研究，而对这些资料的考证、比较，尤其是对作品的技术分析，也随之一并进行。先生提供了大量书目线索，甚至赠送给我他自己保存的不少西文著作，这些著述上大多都有先生通读时的旁注；而本人从国内外寻回的数据，也一定会同时给先生副本，先生都会逐一提出意见。每当我出现一些新的想法、新的观点，或发现一些新的线索，我会即刻同先生联系、报告，听取意见；而当先生在课后有了新的补充意见，亦会即时联络我。师生间的这种互动，每每想来令人满足。"①

朱幼浩在回忆父亲时说："从我记事起，他就是那样威严高大，总是坐在书桌前看书、写作，精益求精，孜孜不倦。就是在美国探亲时，也是把时间花在我家附近的公共图书馆。居然还把所有的有关音乐的书全部看了一遍，有时甚至忘记回家吃饭。"②

2002 年 11 月，在上海音乐学院 75 周年校庆之际，由作曲系主办，在上海音乐学院教学楼小音乐厅举行了"桑桐教授 80 华诞暨音乐生涯 60 周年学术研讨会及作品音乐会"。③ 会上，桑桐先生展示了自己写的"自题"，以非常谦虚的态度对自

---

① 见戴定澄先生撰文"回忆随恩师桑桐教授学习的日子"。

② 见朱幼浩 2011 年 8 月 1 日在桑桐同志追悼会上的发言《悼念我的父亲——桑桐》。

③ 作曲家朱践耳发言并赠送亲笔题词予以祝贺，陈铭志、倪瑞霖、汪立三、赵晓生、钱亦平作了发言，赵晓生、江晨等演出了桑桐先生自 1943 年以来创作的部分作品。

己的学术成果作了评价：

**自　题**

一帧难得面露笑容的留影，
显示了喜迎朝阳的心情。
八十载历经沧桑风雨，
早年壮志美梦未能成真。
但自慰尚有——
薄书几本，可资参阅；
小曲数首，聊供清听。
更喜看桃李芬芳，绿树成荫。
此情满腔，留此阳光笑影。
并祝愿母校繁荣昌盛！
世代共享升平！

桑　桐

二〇〇二年十一月，校庆75周年前夕

## 奉献终生　呕心上音

桑桐先生先后被文化部和上海市委任命担任上海音乐学院副院长（1981年11月）、代院长（1984年5月）、院长（1986年1月）。作为行政管理工作者，他在上海音乐学院主持工作期间殚智竭力、廉洁奉公，赢得很高威望。

面对“文革”结束不久的局面，很多政策需要落实，新的秩序需要建立，教师队伍需要管理，而教职工的利益亦待关心，可谓千头万绪。作为一家之主，在他主持下，学校的管理和建设方面出台了一系列措施，如：成立落实知识分子政策检查验收小组；成立管理改革工作小组；出台教学改革新措施，成立科研领导小组，设立科研基金；各系设立教材建设小组，制订、编写、审核本系教材，向学术委员会推荐优秀教材；成立创作委员会；建立艺术档案，为年事已高的老教授和在教学、科研、创作、艺术等方面获得优异成绩的优秀教师制作录音、录像和文字档案；举办首届科研工作评奖活动；成立院专业技术职务聘任委员会；成立校友会，创办《上音校友通讯》；召开第一届教职工代表会议，设立“教工之家”和教员休息室；制定“教师

职务聘任工作试行方案"、"教师职责条例"、"职务聘任制的组织条例"、"上海音乐学院教书育人守则"等。[①] 上述机构和政策条规很多延续至今，为上海音乐学院的建设和管理开创、积累了经验。为此，1989 年 2 月 28 日，桑桐先生获美国传记学会编辑董事会授予的"杰出领导人奖"证书，以表彰他对音乐教育事业做出的贡献，并被收入国际杰出领导人名录第二版。

桑桐先生身为院长，很多事情亲力亲为，这成为他的工作风格，如：每天早上 8 点之前，他经常先来到院长办公室，亲自扫地；各系编写的教材，他逐本审阅；遇到招生中的纠纷事件，他调阅有关各科考卷，作出中肯分析和各派都信服的结论。他对下属既严格又关怀备至。有一段时间，个别职工在休息时搓麻将，桑桐先生认为不应在学校里搓麻将，予以劝说后，他请人用毛笔写"贵在坚持"几个大字装裱后悬挂在办公楼二层以资鼓励；1997 年，桑桐先生在任时的办公室主任的太太因车祸 5 次开颅手术，吃不进东西，桑桐先生虽已退任，但亲自赴医院劝说，亲自用吸管喂她喝牛奶，说："你要吃下去。"与他共事的一位副院长的太太患重病，他每天打电话询问病情；他过生日时，总不忘叫上送他上班的驾驶员去他家一起共度节日；他对下属的职称晋升虽然很为关心，但因体制原因无法晋升，他只好略带歉意地笑笑说："对不起了，这次你的职称又让掉了。"而对于自己太太的教授职称评审，他不惜"动用职权"，硬是将她的材料扣下，直至自己从院长岗位上离任；他在任时的一位副院长喜食火腿脚爪，他常让家人烧好后请他上门品尝；学校乐团在酷暑中排练莫扎特的《安魂曲》，桑桐先生既对指挥提出艺术要求，又对排练厅的空调安装予以关心，演出结束时他对全体演员深情地说："我爱大家！"令全场动容。1985 年，上海及周边地区发生地震，他和太太（时任附中校长）分别奔去大学部和附中看望学生，两边的情景正好相反：大学部的学生已被疏散至草地，吵着要回宿舍；附中的学生赖在宿舍不肯出来，无奈只能一个一个地往外拉……

他在生活上严以律己，从不追求荣誉。对待金钱，正如他所说："我决定投身音乐的那一刻起，钱在我脑海中就没有任何位置了。"[②]请看：桑桐先生夫妇一辈子住在简陋的水泥地老公房内，却在离休后从工资中挤出 10 万元捐献给上海音乐学院图书馆。人们见他们年事已高已不再适宜爬楼梯，劝他们买电梯房，他说："我们没有钱。"

---

① 参见《上海音乐学院大事记（初稿）》。

② 1984 年桑桐先生作为新上任院长在上海音乐学院开学典礼上就职演说的开场白，参见姜小鹏 2011 年 9 月 8 日发表于《东方早报》的文章"桑先生的遗产"。

当初，解放前他跟德奥籍老师学习时，因政局动荡，外国教授上课是收金条的，而桑桐先生自己做老师后，从不收学生学费，即便生病，他躺在病床上帮学生改题、帮青年教师备课，也从不收费，几十年一贯，直至去世。2003 年，当第二届“上海市教育功臣”评选工作展开时，他主动退出候选人名单，把机会让给别人。

他在原则问题上从不让步，一位外籍指挥因小事随意中止演出，他坚持要这位外籍人士向中方有关领导道歉，并预设后备方案。直至病重他还在关心有的事件，向前来探望的朋友表达自己的意见。在生命的最后时刻，他始终保持一位正直的共产党员的革命精神，饱含对上海音乐学院深深的眷爱之情。

2011 年 7 月 24 日 14 时 38 分，敬爱的桑桐先生不幸逝世。

他的女儿朱幼洁在 2011 年 8 月 1 日桑桐同志追悼会上的致词中说：“爸爸，我知道您一生最大的遗憾是我没有从事音乐事业。但您已用您的一生培养了一大批学生，桃李满天下。您留下的音乐财富会继续为国家培养出新一代的音乐人才。”“他给我们留下了最宝贵的遗产：如何做一个正直、朴实、平凡而有着品格之美的人。爸爸，您可以带着微笑回看着您那坦荡无私的人生。”朱幼洁没有“子承父业”确是桑桐先生的遗憾。朱幼洁在上幼儿园时，就能为《新民晚报》上登载的儿歌自行哼唱曲调，为之谱曲，作为父亲，桑桐先生当然是饶有兴趣地将之记录、收集。

作为每一个“上音”人，对于桑桐先生离世的最大遗憾是：他本不是因致命的疾病而入院的，当他 2010 年 5 月入院时，他与前来探视者握手时是那么的有力，他的家人无论如何没有料到一年之后他会离深爱他的人们而去。

作为他本人，最大的遗憾可能是：他还有很多的事情要做，比如：《和声学教程》的第二编须补充习题，并且这项工作已在进行，每编一道和声习题，由汝洁先生用钢琴弹出，他再进行修补，可惜这项工作只完成一半。

“始于‘上音’，终于‘上音’，奉献于‘上音’”，是朱幼洁对父亲传奇一生的总结。桑桐先生充满魅力的人格精神活在每一位“上音”人的心中。

敬爱的桑桐先生，安息吧！

本文原载《人民音乐》2011 年第 11 期

---

作者介绍

钱亦平　上海音乐学院音乐学系教授、博士生导师

钱仁平

# 理论与实践的和谐
## ——纪念作曲家、音乐理论家、音乐教育家桑桐先生

2011年8月1日下午，上海龙华殡仪馆银河厅，《在那遥远的地方》、《幻想曲》、《夜景》婉转低回、绵延不绝。社会各界人士怀着沉痛的心情为桑桐先生送行。中国共产党党员，作曲家、音乐理论家、音乐教育家，上海市第十届人大代表，上海市第五届政协委员，原国家教委艺术教育委员会委员、中国音乐家协会常务理事、创作委员会副主任，原上海音乐家协会主席、音乐教育委员会主任，原上海音乐学院院长桑桐先生因病医治无效，于2011年7月24日在华东医院逝世，享年88岁。

## 一

桑桐先生出生于1923年1月，原名朱镜清，上海市松江县人。青少年时期先后就读于上海光启中学、立德中学，曾受业于裘梦痕先生。1941年入上海国立音乐专科学校理论作曲组，随德国作曲家弗兰克尔(Wolfgang Fraenkel，1897～1983)和奥地利作曲家施洛斯(Julius Schloss，1902～1973)学习。1948年秋赴苏北华中党校学习，改名桑桐。1949年秋起在上海音乐学院任教。1978年任副教授，兼作曲系副主任。1980年任教授。1981年任副院长，1984年任代理院长，1986年任院长，1991年任博士生导师。2003年获中国音乐金钟奖“终身荣誉勋章”。作为作曲家，他的主要作品有：歌曲《相见欢——林花谢了春红》(1943)，钢琴曲《在那遥远的地方》(1947)，小提琴曲《夜景》(1947)，歌曲《天下黄河十八弯》(1949)，大提琴与钢琴《幻想曲》(1952，入选“20世纪华人音乐经典”)，钢琴曲《内蒙民歌主题钢琴小曲七首》(1953，获第六届世界青年联欢节创作奖)，钢琴曲《序曲三首》(1954)，歌曲《浪淘沙·北戴河》(1959)等。作为音乐理论家，他主要致力于和声学的研

究，主要论著有：《和声学专题六讲》（人民音乐出版社 1980，获 1984 年上海市高等学校科研成果二等奖、1986 年上海市哲学社会科学著作奖），《和声的理论与应用》（上、下册，上海文艺出版社 1982、1988，获 1992 年国家教委普通高校教材全国优秀奖，文化部优秀专业教材一等奖），《半音化的历史演进》（上海音乐出版社 2004）等，以及包括《五声纵合性和声结构的探讨》（《音乐艺术》1980 年第 1 期）、《多调性写作手法简介》（《音乐艺术》1982 年第 1 期）等在内的相关学术论文数十篇。

## 二

桑桐先生是中国新音乐的开拓者之一。早在 1943 年，桑桐先生在弗兰克尔班上学习的时候，便以接近于瓦格纳以来的晚期浪漫主义的手法以及印象主义的手法，创作了艺术歌曲《林花谢了春红》。这首歌曲由歌唱家周小燕 1948 年在上海首演后，受到听众欢迎，蜚声海内外。《林花谢了春红》可以说是桑桐先生尝试运用非传统手法进行创作的开端，作品中的频繁转调及其所导致的音高结构的高度半音化，既烘托出诗词的意境，也为作曲家后来创作无调性作品做了技术上的准备。

1947 年，桑桐先生创作了中国第一首自由无调性作品《夜景》。整首作品无明确的调性中心或主和弦，半音阶与非三度叠置和弦则得到广泛而自由地使用。全曲的整体结构逻辑，主要通过主题性材料的贯穿特别是各段落的“固定终止式”，与特定和弦结构及其特定和声进行的反复使用获得。这些技术手段的运用，也妥帖表现了这首标题性作品“静夜湖畔、夜莺鸣啭、诗人徘徊”的情境。桑桐先生同年创作的钢琴曲《在那遥远的地方》，则是中国民歌旋律与无调性和声手法相结合的最早探索之一。民歌主题一共出现 5 次，每次都有细微变化；而各主题之间又有间插段形成对比，使作品的整体结构具有了回旋变奏曲的特点。整部作品无论在乐思发展、调性布局、和弦结构，还是节奏处理、力度变化、织体安排等方面都起伏跌宕、张弛有致。《在那遥远的地方》可谓是中国钢琴艺术史乃至 20 世纪世界钢琴音乐宝库中的杰作。

《内蒙古民歌主题小曲七首》是桑桐先生以七首蒙古族民歌作为音乐材料创作而成的钢琴作品，包括《悼歌》、《友情》、《思乡》、《草原情歌》、《孩子们的舞蹈》、《哀思》及《舞曲》等七首小品。这套钢琴作品在保留了原蒙古族民歌在速度和调式等风格特点的基础上，通过三度叠置与非三度叠置和弦结构特别是复合和弦的

运用处理，获得新颖别致的和声音响；通过音乐材料的有机发展将原民歌乐段结构拓展为张弛有致的二段曲式或三段曲式；通过不同织体、不同音响、不同情绪的七首小品的有机布局形成了富有整体逻辑的组曲结构。桑桐先生20世纪50年代的这套作品，也为后续中国民歌改编钢琴作品的大量涌现，发挥了“领头羊”的历史作用。

三

桑桐先生是杰出的音乐理论家，几十年如一日在和声学领域勤奋钻研，著作等身，为促进中国和声学理论与音乐创作的发展做出了重大贡献。他的《和声的理论与应用》创造性地将西方和声理论与中国民族五声性旋律相结合，丰富和发展了中国的民族和声理论，是一部系统、全面、里程碑式的和声教材；他的《半音化的历史演进》取精用弘，厚积薄发，从最能体现西方音乐风格历史演变的“半音化”技法切入，紧扣和声语言与风格的音乐表现内容，考察、分析、梳理了中世纪以来直至20世纪数百年间西方和声发展的历史脉络，拓展了和声学研究的领域、视野和深度，将我国和声学及作曲技术理论、音乐创作乃至音乐表演艺术的学科发展，推向了更新、更高、更广的境界。

纵观桑桐先生的学术生涯，早年潜心音乐创作，极具先锋性，卓尔不群；中后期倾力理论探索，饱含历史感，学贯中西。先锋作曲家与和声学教授的双重身份，相互照应，相得益彰，从根本上实现了理论与实践的和谐。而这种和谐，又在桑桐先生作为卓越的音乐教育家身上，得到了更为充分的体现，发挥了更为广泛的影响。桑桐先生长期坚持在教学工作第一线，热爱学生，尊重学生，全身心地传授知识与智慧，为培育音乐人才呕心沥血，桃李满天下。桑桐先生关心青年教师的成长，无私地对他们进行启迪与帮助并给予最大的成长空间。桑桐先生平易近人，为人师表，是全校师生的良师益友。桑桐先生担任上海音乐学院院长期间，廉洁奉公，恪尽职守，为推进上海音乐学院学科专业建设、人才培养、科研与艺术创作，以及加强和优化专业音乐教育教学体系建设，殚精竭虑，忘我工作。学校各项事业取得巨大成就，一大批优秀人才脱颖而出，在国内外重大音乐比赛和学术活动中为祖国赢得了荣誉，为我国音乐文化与音乐教育事业的发展进步作出了重要贡献。

桑桐先生晚年仍保持着一个共产党员的革命本色，他坚持党性，坚持原则，继

续关心着国内外时事，关注着学校的发展，在学校的学科建设、师资队伍建设，人才培养等方面发挥了积极的作用。为了支持学校图书馆建设，桑桐先生与夫人汝洁教授将10万元人民币积蓄捐赠给“上音”图书馆用于购买音乐文献，他们的高尚品德和对母校的深情厚谊，成为“上音”师生爱校爱岗、奋发奉献的生动教材。

桑桐先生逝世后，上海市委、市政府领导和相关单位，桑桐先生生前好友、同事、学生等通过各种方式表达了沉痛悼念。中共中央政治局委员、中共上海市委书记俞正声，中共上海市委副书记市长韩正，上海市人大常委会主任刘云耕，上海市政协主席冯国勤，中共上海市委副书记殷一璀，市委常委宣传部长杨振武，市人大常委会副主任杨定华，市政协副主席周太彤、钱景林等领导敬献了花篮花圈，市委宣传部，市教卫党委，市教委，中国音乐家协会，上海音乐家协会，中央音乐学院，中国音乐学院，武汉音乐学院，中国交响乐团，上海交响乐团，首都师范大学音乐学院，新疆艺术学院，上海交通大学，同济大学，华东师范大学华东理工大学，上海财经大学，上海海事大学，上海第二工业大学等有关部门，兄弟院校以及桑桐先生的生前友好、学生发来唁电唁函。市教卫党委副书记杜慧芳，市政协常委、教科文卫体委员会副主任、市政府参事毛时安，上海音乐学院党委书记桑秀藩，院长许舒亚，常务副院长徐孟东，党委副书记、纪委书记蔡桂其，副院长杨燕迪、张显平等领导以及上海音乐学院师生等参加了告别仪式。

桑桐先生的一生是追求革命、追求真理的一生，他为中国音乐文化与音乐教育事业所做出的重要贡献将永远铭记史册，他的逝世是上海音乐学院乃至我国音乐界、音乐教育界的重大损失。他的崇高品德和忠诚党的教育事业、无私奉献的精神，永远值得我们学习和发扬光大！他那亲切温馨的话语，睿智坦荡的笑容，将永远印刻在我们美好的记忆之中。

桑桐先生安息。

（原载《人民音乐》2011年第11期）

---

**作者介绍**

钱仁平　上海音乐学院作曲系教授、博士生导师，上海音乐学院图书馆馆长，《上海音乐学院志》办公室主任，《中国新音乐年鉴》主编。

**参考文献：**

1. 陈铭志:《民歌与无调性和声结合的最早探索——析桑桐钢琴曲〈在那遥远的地方〉》,《音乐艺术》1995 年第 2 期。
2. 郑英烈:《序列音乐写作教程》,上海音乐出版社 2007 年版。
3. 赵晓生:《严密·超前·系统·高瞻——桑桐教授树立的学术楷模》,《音乐艺术》2003 年第 1 期。
4. 钱亦平:《矢志探索 锐意创新——桑桐教授钢琴作品的风格和特点》,《音乐艺术》2003 年第 1 期。
5. 戴定澄:《桑桐和声理论研究概述》,《音乐研究》2003 年第 1 期。
6. 钱仁平:《事已过 境难迁——桑桐早年的新音乐创作及其他》,《中国新音乐》,上海音乐学院出版社 2007 年。

中国新音乐年鉴2011

# 年度创作

New Music in China

叁

王　澍

# 上海音乐学院新音乐创作综述

上海音乐学院2011年新创音乐作品55项（含演出）；著作（包括独立及合作完成的论著、译著、教材、乐谱等）43项，其中作曲及作曲技术理论方面的相关论著6项；发表论文、译文（包括编译、杂文乐评）共164项，刊载于音乐专业核心期刊的有39项，其中包括关于作曲及作曲技术理论方面的相关论述14项，内容涵盖作曲技术探索、技术理论研究、新音乐作品分析以及学科建设与规划研究等诸多方面；此外，本年度还包含新作品音乐会项目若干。①

## 1.0　新音乐创作

**1.1**　歌剧《康熙大帝与太阳王路易十四》是由许舒亚院长创作，作家张大春撰写剧本，并在2011年台北故宫博物院"康熙大帝与太阳王路易十四特展"期间首演。全剧动员了东西方演员及华人艺术创作群，包括45位演员、45位乐师和前后台超过上百位演职员的工作团队，阵容强大。这部歌剧以17、18世纪间中国与法国两位卓有功绩的君王之间文化交流为主题，以科技、艺术与文化交流的辉煌为经，以紫禁城、凡尔赛宫、畅春园、镜厅、南书院以及象征宇宙的天文仪为纬，呈现出两者理解学习彼此科学技术与艺术造诣的成就，而后发展自我创新的文明。不同文化之间的相互撞击，相互激励，繁衍出无尽的生命力，创造未来。就整部歌剧音乐创作而言，歌剧由26首曲子构成，融合了巴洛克音乐与京剧、昆曲等中国传统戏曲元素。通过对中国戏曲唱腔的拆解、变形、再造，并将之恰当、妥帖的融入到西方音乐之语境中，在形式上颇为新颖，这种方式在中国本土原创歌剧中是

① 参考科研处根据各系所、部门上报的材料统计，详见《上海音乐学院2011年度主要科研成果目录》。

较为少见的。另外，该剧的演出以台北故宫馆外广场作为舞台，分成上、中、下三层，把故宫作为环境剧场，在演出技术上比剧场更为复杂，但其形式令观众耳目一新。

**1.2** 《辛亥交响》——纪念辛亥革命100周年音乐会由张国勇执棒的上海交响乐团于2011年11月9日晚7点30分在上海音乐厅演出。这场音乐会一共演出了四部作品，由上海音乐学院作曲系四位作曲家创作：温德青的《破晓》（为大型管弦乐队而作）；陈牧声的《纪念》（为大提琴与管弦乐队而作）；陆培的《号角与间奏曲：世纪之光》以及叶国辉根据于右任诗词作曲的女高音与交响乐队《望大陆》。这四部作品均创作于2011年，为世界首演。音乐会的四部管弦乐作品形式上恰好与一部交响套曲的四个乐章形式相似，在速度安排和形式特征方面有机的组织在一起，同时音乐的风格又有着较大的差异，各自可以成为独立演出的单乐章作品。

**1.2.1** 温德青为大型管弦乐队创作的《破晓》采用了两个音高组织集合为基本材料，以音色音乐的展开手法展现了走向民族觉醒的破晓之光的过程，整部作品大量采用室内乐式的多声部组织与乐器非常规音色结合的细腻写作方式，音响变化的层次较为复杂。

**1.2.2** 《纪念》是一部为独奏大提琴和交响乐队写作的单乐章协奏曲，由年青大提琴演奏家蔡菁婧独奏。陈牧声采用了较为常见近似“动机展开”的方式写作，但由于整部作品显然拥有自成体系的音高结构，因此在听感上作品显得既较具备可听性同时又带有相当的个性特征。

**1.2.3** 《号角与间奏曲：世纪之光》是整场音乐会演奏时间最长的作品，一共分为八个部分：序曲—号角一—间奏曲一—号角二—间奏曲二—间奏曲三—号角三—终曲，各部分之间不间断连续演奏，多样化的写作手法结合采用简约主义的手段贯穿始终的节奏型，赋予了类似“主导动机”的意味。体现了作曲家一贯的音乐风格。

**1.2.4** 采用于右任①在1962年创作的同名诗词写作的《望大陆》一方面既是对“辛亥革命”这一事件百年纪念的呼应，同时也是对继往开来的统一和强盛的一种良好的人文期许。全诗摘录如下：

---

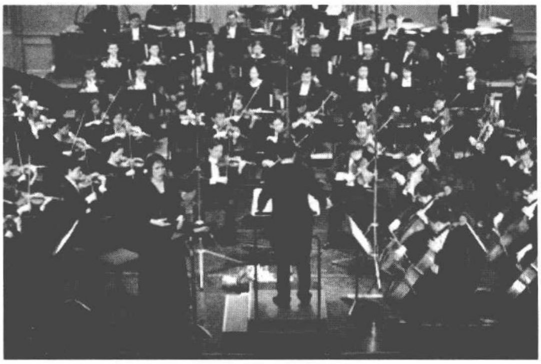
① 于右任（1879～1964），为我国近代著名书法家、教育家，是参加过辛亥革命的国民党元老之一。

葬我于高山之上兮，望我大陆；
大陆不见兮，只有痛哭。

葬我于高山之上兮，望我故乡；
故乡不见兮，永不能忘。

天苍苍，海茫茫，山之上，有国殇。

整首作品具有强烈的晚期浪漫主义风格，而且结合了中国戏曲音乐中“声腔”的一些特殊运用手法，大幅增加了音乐的表现力。①



《辛亥交响》第四部分：《望大陆》，演唱：李秀英，上海交响乐团，指挥：张国勇

1.3　其他管弦乐作品

**1.3.1**　钱仁平为女高音与管弦乐队而作的交响诗《Bridge》是上海音乐学院创作委员会2011年委约作品之一。这部作品自2007年着手创作，至2011年完成，时间跨度较长，既反映了作为作曲理论专业型学者对于创作的审慎态度和严谨构思，同时，也是作曲家这一时期心路历程的写照。

**1.3.2**　*Jamming with Dali* 是菲律宾国家芭蕾舞团创作的一部为巡展“Dali: Mind of a Genius”同步进行表演的现代芭蕾舞蹈剧场。由Paul Morales编舞，于2011年9月在菲律宾首都马尼拉展出的美术馆现场上演，获得了广泛赞誉。该交互媒介的舞蹈剧场选取了青年教师沈叶等人创作的音乐。②

**1.3.3**　众多作曲家合作为中国共产党建党90周年创作的交响合唱《腾飞北

① 图片由上海音乐学院作曲系提供。
② 除沈叶外，还选取了Nilo Alcala，AmericGode等作曲家的音乐。

部湾》是由陆培领衔编配与制作的一部大型舞台表演音乐会，该作品由广西艺术学院委约，集成了多首合唱作品，再由陆培采取了交响合唱组曲与舞蹈结合的形式统筹配器以确保整体的音乐语言风格统一。

**1.4** 民族管弦乐作品

**1.4.1** 尹明五的民族管弦作品《丰碑》是本年度“上海之春国际音乐节（第28届）——海上新梦系列音乐会之五”中较为引人注目的作品，作曲家长期浸淫西方管弦乐配器技法的教学与研究，并从这些丰厚的理论研究成果中探索民族管弦乐队的写作，收到了良好的效果。

**1.4.2** 为钢琴、古琴及民族管弦乐队创作的《梅花三弄》是陈牧声2011年创作的另一部大型作品，这部作品由古琴家戴晓莲，钢琴家唐瑾以及戴路青指挥的上海音乐学院民族管弦乐团首演，将西方的钢琴和中国的古琴相结合来全新地演绎这首流传甚广的古曲，听觉上甚有新意。

**1.4.3** 刘灏创作的《悬丝傀儡》是2011年上海音乐学院青年教师群体中民族管弦乐队创作较有代表性的作品。“悬丝傀儡”即提线木偶，是传统木偶艺术中的一种表演形式。这部民族管弦乐作品采用性格和角色化音响来塑造这一传统表演形式中几个较有代表性的木偶形象。

**1.5** 室内乐作品

**1.5.1** 2011年3月，杨立青创作的《三重奏——遥远的曲调》由美国密歇根大学Vandehr三重奏在美国华盛顿演出。这部作品创作于2009年并于当年上演于“上海音乐学院当代音乐周”，这次在美国的演出是该作品修订并出版前的一次较为重要的音乐厅实践。

**1.5.2** 2011年“北京国际音乐比赛”为弦乐四重奏而举办，与之前的惯例相仿的是这次比赛仍旧要求参赛弦乐四重奏组合必须演奏一首指定曲目——这首弦乐四重奏《香之舞Ⅲ》是何训田第三次①为比赛委约写作专供参赛选手比赛用的规定曲目——同样的主题似乎透露作曲家又一个长大室内乐系列创作的构思。

**1.5.3** 温德青创作的铜管五重奏《爵士风》延续了作曲家一直以来的另一条探索之路，即所谓“跨界”风格的表达。自“当代音乐周”上演为四支唢呐创作的《爵士即兴曲》到2011年2月在瑞士出版的《四重奏摇滚》，这种并不拘泥于单一音

---

① 前两次分别是为2009单簧管比赛写作的新作品《香之舞Ⅰ》和2010为大提琴比赛写作的新作品《香之舞Ⅱ》。

乐风格的开阔艺术视野其实亦是另一种角度的探索。

**1.5.4** 对于陆培而言，2011 年不仅是管弦乐创作的重磅年，同样显然也是室内乐的丰收年：5 月，“灵旗”系列之五——钢琴三重奏《心之影像 · 灵旗》在上海上演；6 月，在大洋彼岸的芝加哥又上演了《木管五重奏》；10 月还上演了《颂 · 潇 · 赞 · 水云》，作曲家充盈的乐思和丰沛的精力显然令人侧目。

**1.5.5** 张旭儒应上海非物质文化遗产保护中心委约创作《散令》。

**1.5.6** 安承必应希腊 Thessaloniki 现代美术馆委约创作的双钢琴与双打击乐作品《暗流》。

**1.5.7** 沈叶应 Finisterra Trio 和北京新室内乐团之邀创作《民歌六首》。

**1.5.8** 在“第八届中国音乐金钟奖”作品奖评选中，徐坚强的钢琴作品《前奏曲 · 戏乐》获钢琴作品银奖、合唱《归园田居》获合唱作品铜奖；秦毅《盘歌》获合唱作品银奖；孙剑《嘎嗦》获钢琴作品优秀奖。

**1.5.9** 王建民和成海华对传统民乐整理改编也是重要的创作项目之一。大量民乐室内重奏不仅为保护中国传统音乐文化做出了不可磨灭的贡献，同时也倾注了大量创作心血，使得这些传统音乐作品焕发出新的光芒。前者编配的《春江花月夜》和后者整理的《觅》、《中国花鼓》、《阳八曲》、《灯月交辉》等一大批曲目不仅为保护传统音乐资源贡献良多，同时也充盈了后备曲库，实现了创作与教学实践的双赢。

**1.6**

**1.6.1** 陈强斌率领的电子音乐团队在“第三届上海国际电子音乐周”上大放异彩，不仅呈献了电子音乐作品，还提供了交互式电子音乐试验以及电子音乐装置作品，这些精彩纷呈的作品已另有详文，此处不再赘述。

## 2.0 理论研究

### 2.1 学科建设

**2.1.1** 贾达群《关于我国艺术学学科学位体制及二级学科目录设置等问题的思考》刊载于《音乐研究》2011 年第 4 期。这一论述探讨了艺术学提升为门类后，艺术学已经回归到了自己应有的独立的学科地位——同样面临的是摆在艺术学学科面前如学位体制、学科目录、评价体系(含人才培养要求)等诸多方面的探讨与思索，并试图通过体系化相关问题并最终解决艺术学本身发展的需求。

2.2 作曲技术理论研究

**2.2.1** 钱亦平《20世纪下半叶音乐语言特点及结构类型》发表于《音乐艺术》2011第1期。文章从20世纪下半叶的音乐文化倾向及音乐语言特点、音乐作品的构成特点及常规类型、音乐作品构成的基本参数、其他流派及结构特点四个方面，论述了20世纪下半叶音乐语言特点及结构类型。

**2.2.2** 徐孟东《倒影对位研究——兼的送行对位、逆行〈倒影〉模仿技术的进一步探讨》发表于《音乐艺术》2011年第2期。该文提出了完全倒影对位、不完全倒影对位这一对新的概念，并着重对多声部不完全倒影对位的教学和写作提出了解决方案。还进一步探讨了同步反向对位的含义。同时该文还对逆行对位、逆行模仿对位技术等进行了进一步的深入研究，提出、讲授了二重变形〈逆行〉模仿的概念与写作方法。

**2.2.3** 甘璧华《音粒子、音线、音块及其对位效应》一文发表于2011年10月，后刊载于《2011中国当代音乐作品和声论坛学术会论文集》通过对朱践耳《远航》、郭文景《野草》以及姜小鹏《铜管协奏曲》等作品的分析，试图从全新的视角、全新的方法和理论来透析当代作曲家作品中的和声现象：音高不同的组织方法在和声的"空间幻象"中形成音粒子、音线、音层、音块等形态，"不同形态"或"同型不同质"的音响可以独立应用，亦可组合在一起形成"对位效应"，从和声的角度对音色音响结构材料及其运用手段进行了深入的探讨。

《在和声领域中泛音理论的应用与比较》是2011年11月甘璧华在"音乐理论比较研究国际论坛"上的又一篇重要发言。在随后刊载于《音乐理论比较研究国际论坛论文集》中的这篇论文提到：中外学者审视问题的观察姿态和结论具有一定的差异性。仅以泛音问题为例，外国学者为"退后"状，中国学者为"走近"状，前者发现整体概况，后者观察细部问题，二者的视野并没有高低贵贱之分，而且相互不同的发现形成互补关系，这样能提升人类认识的广度和深度。

**2.2.4** 尹明五《音色的结构作用——论卢托斯拉夫斯基〈第二交响曲〉音色对比与配器布局》发表于《音乐艺术》2011年第2期，就波兰作曲家卢托斯拉夫斯基在其《第二交响曲》中的音色结构现象作了阐释与剖析。文中提出作曲家以音色一音响特征的处理，作为形成作品结构的重要手段进行创作，形成了大有个人特色的艺术审美观，富于个性化的技术手段和音乐语汇组织技巧，对二十世纪音乐创作有着意义深远的影响。

**2.2.5** 周湘林《音色音乐的早期探索——杨立青大型管弦乐〈忆〉的音色音

响要素浅析》发表于《音乐艺术》第 4 期。该文揭示了作品《忆》注重音色的发掘、演奏法的革新、音色变化的处理、音色音响要素成为作品构思的重要手段等特征。进而充分认识到这些早期探索对中国现代音乐创作的推动作用和深远的历史意义。

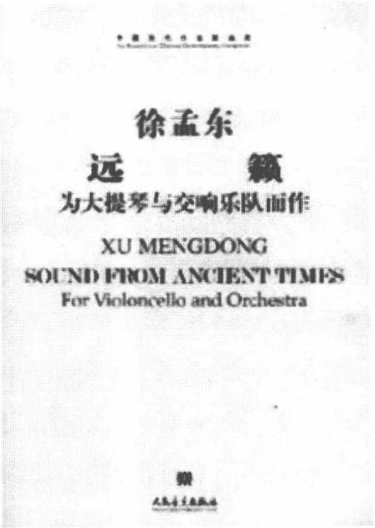
**2.2.6** 陈鸿铎论文《陈晓勇〈第一弦乐四重奏〉创作特征分析》和《析陈晓勇钢琴系列作品〈日记Ⅰ〉》既结合了具体作品的分析实践，又从形而上的角度说明了这些作曲技法和音乐结构的关系、原则与具体作品中应用的变化等。

**2.2.1** 钱仁平《基于集合思维的 1/4 音作曲技法》一文所探讨的内容源自他博士论文《1/4 音作曲技法研究》中的部分内容，刊载于《音乐艺术》2011 年第 3 期。这篇论文以布列兹《新婚的面容》为例，讨论了集合思维下的 1/4 音作曲技法特征及其用法，这一研究是我国最早系统探讨相关内容的作曲技术理论文章，论文论述了对于 1/4 音在音乐作品中作为集合结构较为重要的参数组成以及由此引发的集合理论的扩展形式。

## 3.0 出版

### 3.1 音像

**3.1.1** 许舒亚作品集《涅槃》(2CD)由上海音乐出版社、上海文艺音像出版社出版。唱片收录了许舒亚自 1991 年以来的 13 部代表作品。




**3.2** 乐谱、著作

**3.1.1** 徐孟东为大提琴与交响乐队而作的《远籁》由人民音乐出版社2011年9月出版；

**3.1.2** 温德青的《四重奏摇滚》由瑞士日内瓦SME瑞士出版社出版。

**3.1.3** 林华、叶思敏著《复调音乐教程》由高等教育出版社2011年6月出版，由于其广泛性与专业性，获得了上海市优秀教材等奖项。

---

作者介绍

王　澍　上海音乐学院作曲系青年教师。

杜　莹

# 中央音乐学院现代音乐发展综述

近年来，随着中外文化艺术交流与合作的日益深入，社会环境对于创新意识与实践的倡导和激励，以及业内人士的共同努力，中央音乐学院的现代音乐步入了迅速发展的时期。2011 年，中央音乐学院的现代音乐在创作、演奏、学术研究、文化交流各个领域，又进行了新的探索。特别是新的教学交流模式的开启，为今后更长一个时期现代音乐的良性发展，拓宽了道路。

## 交流与演出

### 一、中央音乐学院主办的活动

在开放、自由、创新的学术氛围中，本年度中央音乐学院采取以项目促发展的方式，主办了丰富多彩的现代音乐活动。除了北京现代音乐节、北京国际电子音乐节、中国 Con Tempo 新室内乐作曲比赛三个年度大型活动之外，又增添了北京国际作曲大师班、中央音乐学院音乐分析论坛两个专题，分别从教学与理论研究的角度，弥补了人才培养模式的空白、促进了理论研究的深入。这些活动面向国内外相关领域，将最新的音乐作品、学术思想和信息集中展示。

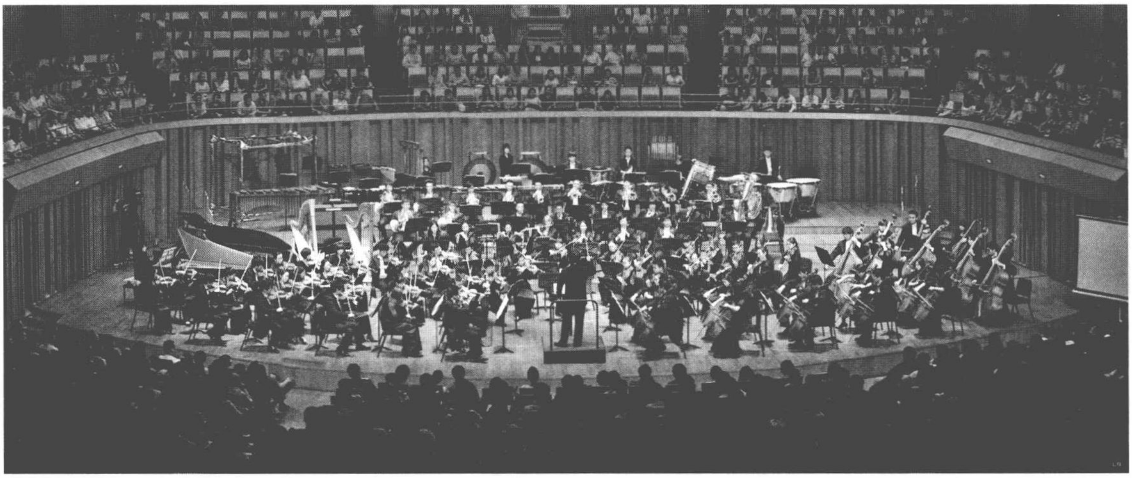
1. 常规年度活动——各具特色，延续高品质学术追求

学术年度活动举办的持久度与独特性，以及是否能有效促进专业学科发展，是衡量其举办质量与影响力的重要方面。2011 年，“第八届北京现代音乐节”、“第十二届北京国际电子音乐节”、“第五届中国 Con Tempo 新室内乐作曲比赛”三大活动，经过多年不间断地探索与发展，每个活动的特色更加鲜明。

“第八届北京现代音乐节”，以“世界中的中国，文化中的音乐”为出发点，综合

了学术交流、美育论坛、社会公益、委约创作、作品演出、西藏项目、成果出版、青年作曲家发展计划多个项目于一身，涉及现代音乐的创作、演出、出版、社会推广等各个环节，汇聚了中外文化界的专家、青年学子与表演团体，赋予现代音乐以艺术、教育、社会、公益多种身份。

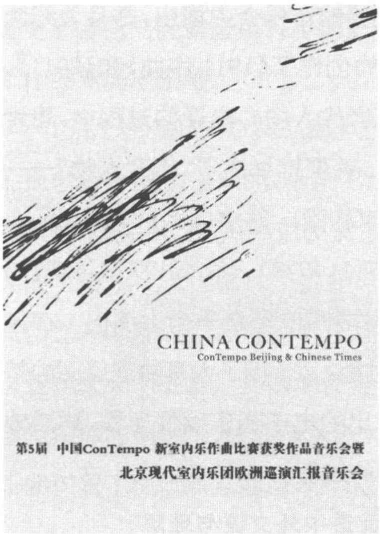
"第十二届北京国际电子音乐节"，以年度主题"虚拟"为理念，围绕"科技与艺术"的双重主题，兼顾电子音乐的学术与应用层面，联合中外多家电子音乐研究机构与各界艺术家，形成了音乐会演出、大师班讲学、主题活动、电子音乐作品比赛与点评、电子管风琴比赛等项目相结合的活动结构，并辅以网络向世界其他地区直播或与之互动。本年度新增"第一届北京国际音乐录音比赛"，组织者希望借此"促进中国音乐录音和原创音乐录制的水平提升"。



2011 北京现代音乐节开幕式音乐会(国家大剧院)

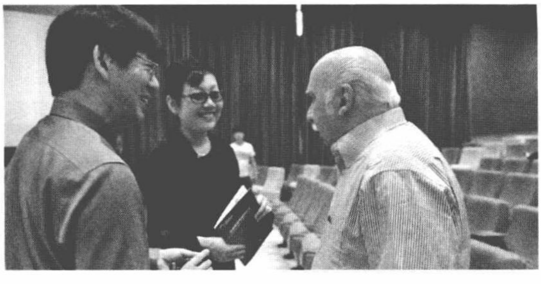
"第五届中国 Con Tempo 新室内乐作曲比赛"，与德国石荷州音乐节(Schleswig-Holstein Musik Festival)联合举办，将鼓励室内乐创作、促进演奏水平提高与发展视为己任，在作品选拔、获奖作品国内外公演、获奖作品出版之外，将比赛成果直接转化为北京现代室内乐团的演出曲目，为室内乐创作与演奏的共同进步开辟道路。北京现代室内乐团于 2011 年 5 月成立，是由 Con Tempo 比赛的组织者于 2010 年开始实施的"Contempo Primo 室内乐培训项目"中的优秀学员组成。

由此可见，三大活动从不同角度致力于现代音乐的思想与实践的建设与发展，但努力方向与关注领域有所不同，每个活动的项目构成都体现了组织者对现代音乐的现状与未来发展的独立思考。




第五届中国 Con Tempo 新室内乐作曲比赛获奖作品音乐会海报

年度活动特色各具，依然延续了追求高品质学术交流的传统。北京现代音乐节举办了“开、闭幕式音乐会”、“北京现代音乐节当代作品音乐会”、“关于未来的幻想”等 17 场音乐会，来自中国、美国、德国、奥地利、匈牙利、波兰、缅甸的音乐家和多个室内乐团，共演出了一百余首中外作品。同时，邀请了吉雅・坎切利（Giya Kancheli）、史蒂文・斯塔基（Steven Stucky）、格翰森・伯格（Jonathan Berger）、池边晋一郎（Shin-ichiro Ikebe）、陈怡诸位作曲家举办了多场大师班与讲座。本届北京国际电子音乐节举办了《阿波罗旅程》、《声・音》等 10 场电子音乐专场演出，共推出了来自中国、美国、法国、荷兰、日本、新西兰、新加坡、马来西亚、澳大利亚、英国、台湾地区等 60 余部作品。此外，举办 14 场讲座，包含了约翰・乔宁（John Chowning）的《声音合成与知觉》、李・兰迪（Leigh Landy）的《我的声音观念——对于声音作为音乐基础载体的看法》、“美国新律动爵士组合 4 + 1”的《爵士乐即兴创作与表演》等。



2011 北京现代音乐节中国美育论坛作曲家吉雅・坎切利与论坛总策划刘索拉、执行总监金平交流

从本年度学术活动的内容来看，透露出各位组织者鲜明的历史意识。北京现代音乐节，不但将利盖蒂的《大气》、梅西安的《四重协奏曲》、勋伯格的《华沙幸存

者》、武满彻的《暮色微光》安排在开闭幕式以及重要的音乐会中演出，并且为纪念辛亥革命100周年，分别向作曲家周龙和邹航委约创作了《1911序曲》和《2011》。音乐节在回望20世纪现代音乐发展、社会环境与当代人内心变迁的过程中，思索着现在与未来的方向。在北京国际电子音乐节上，首度推举出了"年度人物"——FM调频合成算法的创始人、美国电子音乐作曲家约翰·乔宁(John Chowning)。作曲家4部具有不同技术风格的作品《特莱纳斯》(1972)、《纹》(1977)、《声音》(1981)、《声乐作品——为女高音及交互计算机而作》在专场音乐会上演出。在大师班上，乔宁既演示了FM调频合成技术的操作过程，又分析了人耳物理层面的特性等相关问题。从作曲家个人创作与讲解中折射出的电子音乐发展历程，鲜活地展示了作曲家在富有个性的创造中书写学科历史的过程。

2. 北京国际作曲大师班——引入国际模式，促进中外交流与理解。

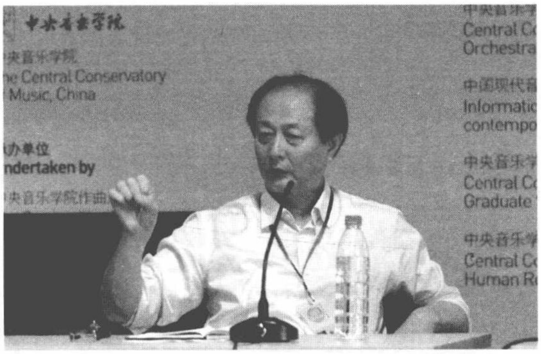
2011年7月，中央音乐学院开办"北京国际作曲大师班"(Beijing International Composition Workshop)。这是国内首次在暑期开设的、具有中外师资结构、并以国际、国内学生为授课对象的作曲大师班。中央音乐学院凭借自身一流的教学硬件与学术资源，通过作曲系、管弦系、中国现代音乐信息中心、研究生处、人事处多部门的共同协作，在为期12天的日程中举办了个别课、讲座、小组课、研讨课、排练、音乐会等系列活动。

2011北京国际作曲大师班开幕式郭文景教授发言

本次大师班从理念、流程到形式都具有国际通行的特色，如：设置作曲和演奏者共同交流学习的环节；大师班作曲学员的选拔与规定编制"命题"创作；对"命题"作品的指导、首演与评奖等。同时，大师班在内容安排上又体现了鲜明的中国特色，如在乐器编制中可选一件中国乐器(琵琶，古筝，二胡，笙)；公开讲座中包含多位中国作曲家介绍创作思想与作品的专题，包括郭文景的《中国当代音乐与原生态音乐和非物质文化遗产相遇》、唐建平的《亚洲民族器乐创作》、赵季平的《中

国电影音乐与民族音乐》;中国乐器加入的室内乐排练与演出;中国作曲家现代音乐作品专场演出等。

10 位大师班正式学员,是从近百位来自中国、加拿大、美国、香港、日本和韩国的报名者中挑选出来的,他们不仅能在创作、排练、修改到演出全程中得到陈怡、郭文景、唐建平、赵季平,以及美国作曲家詹姆斯·莫伯利、艾瑞克·牟、指挥家杰弗瑞·迈尔几位大师的个别指导与建议,通过实践中获得宝贵的经验。同时,学员们之间以及与大师班旁听生在聆听作品和相互交流中也分享了彼此的收获。担任本次大师班音乐会排演任务的是新成立的北京现代室内乐团。在杰弗瑞·迈尔指挥的指导下,该团演奏员与作曲家共同合作,接触到了最新的音乐作品,为乐团积累了现代作品曲目,增加了排演新作品的经验。



中国音乐家协会主席、西安音乐学院院长赵季平教授执教 2011 北京国际作曲大师班并举办专题讲座

国际作曲大师班的举办,使不同文化背景、不同年龄段、不同分工的作曲家、演奏家和听众得以面对面地深入交流,以彼此的经验作为“镜子”,跳出自身知识与意识的盲区,看到自身的机会与努力的方向。大师班不仅促进了东西方文化的对话与互动,挖掘和培养了年轻作曲家和音乐家,也为中央音乐学院作曲教学模式的国际化探索积累了经验。同时,它还为中国作曲家作为一个成熟的创作与教学群体,出现在国际音乐艺术教育舞台上,迈出了重要的一步。

3. 首届中央音乐学院音乐分析论坛——发扬学术传统,紧跟时代步伐

音乐分析是每一位作曲家、音乐理论家、表演艺术家,在创作、研究、表演音乐作品时所必备的专业基本功。尤其对于作曲家的创作来说,音乐分析是“解密”与理解作品的思维方式;是“读懂”音乐之意图、思想,明确如何通过声音来建构起作曲家的文化身份之重要途径。因此,《音乐分析》也往往成为各个音乐学院作曲基础理论教学中一门重要的课程。2011 年,适逢中央音乐学院杨儒怀教授从教 60 周年,学院为了表达对杨教授的崇敬并传播其学术,同时促进本院与国内外同行

的学术交流、丰富音乐分析教学内容，举办了为期两天的“首届中央音乐学院音乐分析论坛”。

“首届中央音乐学院音乐分析论坛”与会学者合影

论坛开幕式上，中央音乐学院名誉院长吴祖强，党委书记郭淑兰，副院长叶小钢，星海音乐学院院长唐永葆，上海音乐学院研究生部主任贾达群，天津音乐学院作曲系主任鲍元恺，中央音乐学院作曲系主任郭文景(郭燕娃代)分别致辞，与来自全国各地的专家学者150余人一同对杨儒怀教授致以衷心的祝贺。

吴祖强先生在首届中央音乐学院音乐分析论坛开幕式上致辞

论坛研讨部分围绕杨儒怀教学科研成果研究、国内外最新研究成果学术报告与大师班、论坛征文研讨三个内容展开。在“庆贺杨儒怀教授从教60周年研讨会”上，与会学者从不同角度阐述了杨教授的学术成果与教学特色，如：高佳佳宣读了《再论音乐陈述的结构——对杨儒怀教授音乐作品分析理论体系的解读》、蔡

乔中阐述了对杨儒怀音乐分析教学体系实践的体会。

本次国内外最新研究成果的学术报告与大师班，其特色体现在：展示不同地区的学者，特别是不同地区的华人学者对中外现代音乐创作的理解与分析，每位学者不同的学术背景使其研究具有不同的关注角度与阐释方法。学术报告包括台湾艺术大学简巧真博士的《根植于传统的创作——台湾作品面面观》、香港中文大学音乐系张惠玲教授的《节奏重生——梅西安与布列兹对〈春之祭〉的分析》、中央音乐学院李吉提教授的《根深方能叶茂——中国现代音乐分析谈》、周勤如博士的《对二十世纪西方音乐创作中“帕格尼尼”现象的分析与思考》、伦敦大学皇家霍洛威学院吉姆·桑姆森教授的《再次过渡——另一种视角看现代主义》。大师班内容为周勤如博士的《郭文景打击乐三重奏〈戏〉》。

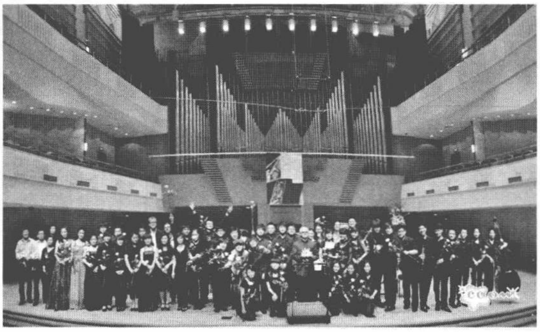
本届论坛论文的征集，以“20 世纪早期（1920 年前后）作品的音乐分析研究”，以及“中国自 20 世纪初以来采用中西因素融合方式创作的音乐作品分析研究”为选题范围。中央音乐学院张一的《陈其钢〈五行·金〉的创作思维与音响组织方式》、香港中文大学王广宇的《勋伯格的五声性十二音序列与其在罗忠镕作品中的重现》、上海音乐学院张舒然的《变奏形式与结构力的新道路——析安东·韦伯恩〈钢琴变奏曲〉（作品 27 号）》等 10 篇论文从 50 多篇参赛文章中脱颖而出，并由论文作者在本次论坛上宣讲。10 篇论文都较为注重从作曲技术角度阐释音乐文本。

在上述大型活动之外，本年度仍有由学院支持的科研项目与各类活动，为推动现代音乐教学、创作、演奏、普及的全方位发展各尽其力。

本年度对于室内乐的演奏培训、创作与作品推广，仍为现代音乐发展的重要方面。由德国西门子基金会、德国国际现代乐团学院与中央音乐学院合作举办的“Contempo Primo 室内乐培训项目”，从 2010 年 6 月至 2011 年 3 月共完成了 3 期大师班活动。5 月 13 日，在中央音乐学院举办的“现代室内乐团培训计划结业音乐会”上，学生们演奏了尼科斯·斯卡尔科斯塔《速写十章——为弦乐四重奏而作》（1940）、弗朗西斯·普朗克《奏鸣曲——为圆号、小号和长号而作》（1924）、阿诺德·勋伯格《五首乐队作品——为单簧管、小提琴和钢琴而作》（1938）、乔治·利盖蒂《小曲六首——为木管五重奏而作》（1953），以及约翰·凯奇、索非亚·古拜杜丽娜、卢西亚诺·贝里奥、尹伊桑、贝拉·巴托克、雷奥斯·雅那切克等作曲家的 11 首具有 20 世纪现代重要音乐文献意义的作品。5 月 14 日，作为室内乐培训项目的成果，“北京现代室内乐团”成立。乐团成立的首场演出当日在北京音乐厅举行。演出曲目埃德加·瓦雷兹《电离——为 41 件打击乐器和 2 个警报器而

作》(1929—1931)、乔治·弗里德里希·哈斯《三衍——根据若斯坎·德普雷而写的六重奏》(2001)等4首西方现代作品,还首演了两部中国作曲家的委约作品,郭文景的《随想曲——为筝和室内乐而作》(2011)、贾国平的《清风静响——为琵琶、筝、板胡、笙而作》(2011)。

Contempo Primo 室内乐团培训计划第三次大师班



北京现代室内乐团成立首场音乐会合影(北京音乐厅)

本年度,中央音乐学院"211 工程"三期建设"中国民族器乐精品创作"项目面向海内外公开征集原创民族器乐精品,共收到作品37部,独奏20部,重奏15部,合奏2部。在中央音乐学院学院音乐厅举行的两场"委约暨征集作品音乐会",演出了其中部分作品。7月4日第一场演出演奏了9首作品,包括贾国平的《葬花吟》(古筝独奏)、房晓敏的《遗风天籁》(扬琴独奏)、王斐南的《倾城》(二胡、琵琶、古筝、笛子、打击乐五重奏)、Paul Dice 的《Birds in Flight》(琵琶和弦乐四重奏)等。10月31日第二场演出的曲目包括:赵俊毅的《幻想曲》(二胡与钢琴)、周娟的《西风破》(为二胡、笙和低音提琴而作)、郝维亚的《远方》(二胡独奏)等6首作品。

中央音乐学院"211 工程"三期师资队伍建设计划,学科带头人资助计划项目音乐会《与"非遗"和原生态相遇》于12月23日在中央音乐学院音乐厅举行。音乐曲目全部由作曲系青年教师创作,包括:周娟的《我的精神家园——为维族艺人和室内乐队而作》、胡银岳的《木石上的痕迹——为纳西民歌传承人与室内乐而作》、

陈欣若的《锁麟囊——为程派青衣、京二胡、京剧打击乐、竹笛、筝与五件弦乐器而作》和史付红的《归去来兮——为侗族大歌演唱者和混合室内乐队而作》。演出邀请到了纳西族民歌传承人和金花、侗族吴火霞、吴美菊、吴良锋等多位民间艺人与专业演奏者同台表演。项目负责人郭文景教授谈到，所有作品必须是与“非遗”传承人或民间原生态艺人合作完成，并以音乐会形式来呈现的。这不但体现了学院创作对民间传统的尊重和学习，而且提倡了一种将民间音乐表演纳入到音乐会演出之中的观念，从而在作品中体现出民间音乐的“全息”形态。

“第四届中央音乐学院室内乐音乐节”的系列音乐会，不但注重西方经典室内乐作品的推广，也将现代音乐纳入音乐节的视野之中。谭盾的《双阙》、王斐南的《倾城》、金平的《西皮》分别演出。波兰 Kwadrofonik 双钢琴、双打击乐四重奏团于 11 月 6 日在中央音乐学院音乐厅举办了专场音乐会，他们用独特的形式演奏了斯特拉文斯基的《春之祭》、希曼诺夫斯基的《〈哈尔纳西〉中的三个场景》、鲁托斯拉夫斯基的《帕格尼尼主题变奏》。

“211 工程”师资队伍建设项目于 11 月 20 日在中央音乐学院音乐厅举办了“新风心乐——民族室内乐新作品音乐会”。音乐会曲目有：朱毅的《梅花引》、唐建平的《弹歌・尔雅・相和》、贾国平的《清风静响——为琵琶、筝、板胡、笙而作》、谢鹏的《醉秦》，并首演了李滨扬《呼吸Ⅱ》、王丹红《Flowers，Falling ...》等。

由“211 工程”中青年骨干教师拓展项目和“211 工程”师资队伍建设计划资助的“阮乐华章系列之三暨中央音乐学院阮族室内乐团世界首演新作品音乐会”，于 9 月 16 日在中央音乐学院音乐厅举行。音乐会曲目包括：于京君的《作曲家行列》、李滨扬的《新南国三章》、秦文琛的《影子之舞》、周龙的《四季》、陈怡的《中国艺术之美》、［澳］布瑞顿・布罗斯道克的《驼鸟袋熊和袋鼠》、林吉良、周照利的《行云流水》、刘文金的《酒歌》。

由附中作曲教研室与美国中华才艺协会联合举办的“中央音乐学院附中第三届 Julia Liu Chu 作曲奖学金比赛”，附中学生李尚谦的二胡与钢琴二重奏《诗仙》（指导教师：刘长远）、耿世奇的《大提琴与钢琴二重奏》（指导教师：杜咏）、李思琳的长笛与钢琴二重奏《逝影、风之狂想》（指导教师：刘长远），于分别荣获一、二、三等奖。刘超逸的小提琴与钢琴二重奏《童年的回忆》（指导教师：刘长远）、向晓刚的小提琴与钢琴二重奏《疯狂的鸟》（指导教师：徐之彤）荣获鼓励奖。该比赛为参赛作品必须是二重奏，参赛者须是我院附中学生。获奖作品将在美国芝加哥公演。

本年度，中央音乐学院在对外公益演出中也将现代音乐作为音乐会的内容让普通听众欣赏。4月13日在北京音乐厅举行的中央音乐学院乐队学院EOS乐团“U-MUSIC大学生计划”庆典音乐会中，周静的《古斯塔夫·马勒》（为幕后小号和乐队而作）、杨乃林创编配的《贵妃醉酒》在音乐会中上演。来自首都十所高校的大学生和观众观看了该场演出。

2011年，中外多位音乐家、学者举办了与现代音乐相关的讲座。3月25日，张朝应钢琴系之邀来我院举行主题为“《皮黄》与张朝的钢琴创作”的交流讲座。《皮黄》曾荣获2007年“帕拉天奴”钢琴作品比赛一等奖。张朝从创作灵感及创作基础出发，剖析了《皮黄》的音乐特点和创作手法。沈文裕和钢琴系同学现场演奏了《皮黄》、《第二钢琴组曲》等张朝的作品。4月14日，谭盾来院举办了《建筑·音乐·人生》学术讲座。谭盾揭示了巴赫《马太受难曲》的配器、曲式结构、调式运用特点与圣经故事发展的对应关系，并阐释了他重写《马太受难曲》在配器、曲式结构与调式运用上与巴赫原作相呼应的心路历程，以及《圣经》、《金刚经》和《实践论》对自身音乐创作的影响。5月12日，图书馆的“文化·艺术”论坛举办了美国佛罗里达州立大学音乐学院詹姆斯·梅塞斯教授《音乐理论专题》讲座。内容涉及最近25年来西方音乐理论研究领域研究发展状况和美国音乐理论专业学科课程安排与授课内容。11月17日，图书馆“文化·艺术”论坛举办了海因利希·盖格尔博士的《相互关系——论西方古典音乐在中国的历史与未来》讲座。盖格尔博士从文化科学的观点反思西方古典音乐在中国的发展及其产生的内文化张力。12月22日，中央音乐学院长江讲座学者陈怡举办“2011年首演新作介绍”讲座。讲座围绕《早春》（为合唱团和室内乐团而作）、管弦乐曲《堪城的喷泉》、《春雨》（为女声合唱团而作的中文合唱曲）、《春雨》（为混声合唱团而作的英文合唱曲）这4部作品展开。

11月27日，作曲系与萧友梅音乐教育促进会联合举办了“段平泰教授从教60周年纪念音乐会”。本院师生在音乐会上演出了段平泰先生在上世纪40～90年代创作的17首作品，包括无伴奏二声部合唱《唐诗七首》、合唱《宋词三首》、六重奏《西康组曲》等。吴祖强、杜鸣心、杨儒怀、苏夏、王震亚、刘康华、贾国平，以及段先生的同事与学生出席了音乐会。以音乐会的形式对老先生的从教经历予以纪念，不但表达了学院对老先生的祝贺与尊敬，展示先生创作方面的成就，而且意在以其几十年以来在创作上的求索精神与实践激励年轻一代创作者不断进取。

## 二、院外主办的活动

中央音乐学院作曲家、学生、校友的作品在国内外舞台上不断奏响，相继参加了意大利“米兰——都灵九月音乐节”、捷克“布拉格之春”、韩国“第三届尹伊桑国际交响乐作曲比赛”、“上海国际艺术节”、“国家大剧院首期青年作曲家计划”、“第八届中国音乐金钟奖钢琴作品比赛”等国内外重要的艺术节和作曲赛事。其中，青年作曲学生在创作上所取得的成绩颇受瞩目。

1. 国际交流活动

作曲系学生刘畅的钢琴独奏 *Tracing Peking Opera*（指导教师：罗新民），于 1 月荣获 2011 年美国“G. K 金钥匙国际作曲比赛”青年艺术家组第一名。附中学生陆麒任的钢琴作品 *Fantasia*（指导教师：陈长风），同获该比赛高级组第四名。同时，两位同学受邀参加同年 7 月在维也纳举办的世界青年作曲家交流与研讨活动，并亲自参加首演。

作曲系学生李博禅的《梦回故里——为小提琴与钢琴而作》，于 4 月 17 日由 Duo Diorama 二重奏组在美国芝加哥文化中心演出。

校友周龙的歌剧《白蛇传》于 4 月 18 日荣获“美国第 95 届普利策音乐奖”。《白蛇传》是周龙的第一部歌剧，也是波士顿歌剧院和北京国际音乐节的委约作品，曾于 2010 年 2 月在波士顿歌剧院首演，同年 10 月 27 日在“北京国际音乐节”上演出。

校友梁雷于 4 月荣获由罗马美国学院（American Academy in Rome）颁发的 2011 年度“罗马奖”。该奖项从 1894 年开始颁发，表彰在建筑、园林设计、历史文物保护，以及文学、音乐、视觉艺术等领域成就卓著的杰出人才。

作曲系学生李博禅的《禅 Ⅰ——为小提与钢琴所作》、《禅 Ⅱ——为钢琴独奏》于 5 月 20 日在巴黎演出。

作曲系学生刘畅的《First light of morning——为女高音、琵琶和钢琴》（指导教师：罗新民），于 5 月在意大利首都罗马 Capitalis 音乐厅上演。该作品应意大利音乐团体 Duo Alterno 委约创作。

附中学生李思琳的七重奏作品《谑》（指导老师：刘长远）和邱铭洋的《岚——为双钢琴而作》（指导教师：杜咏），于 6 月 18 日在“2011 年美国波士顿国际作曲比赛”中分别荣获二等奖和三等奖。

作曲系学生刘畅的室内乐 *The Loneliness of the Swan*（指导教师：罗新民），于 6

月在新加坡 Esplanade 音乐厅上演。该作品受 2011 新加坡艺术节委约创作。

附中学生谢天为单簧管和钢琴而作的二重奏《作》(指导老师:刘长远),于 7 月在“2011 年第四届国际青少年艺术节作曲比赛”中,荣获少年 B 组(16～18 岁)作曲金奖。此次活动是由文化部中国文化管理学会艺术管理专业委员会、世界华人艺术教育联合会、国际青少年艺术交流联合会、奥地利巴德歌尔斯恩国立音乐学校主办。

作曲系学生张兆宇于 8 月初在捷克布拉格举办的“德沃夏克国际作曲比赛”中,荣获优秀创作奖(指导教师:陈丹布)。张兆宇在 5 天总决赛比赛日之内,根据评委会所给定的主题创作了室内乐《金色的城堡》及《钢琴变奏曲》。他同时获得参加 2012 年“布拉格之春”音乐节交流活动的机会。

作曲系学生李博的《室内乐——为五位演奏家而作》(指导教师:唐建平),于 9 月获得“帕德莱夫斯基音乐学院 2010 年国际作曲比赛”第 3 名。该比赛为国际性室内乐作曲比赛,面向全球 35 周岁及以下作曲家征稿,共征集到 114 位青年作曲家的作品。

郭文景新作《筝与乐队的协奏曲》,于 9 月 9 日在意大利都灵托斯卡尼尼 RAI 音乐厅首演,由青年古筝演奏家祁瑶与 RAI 国家交响乐团担任演出,指挥 Tito Ceccherini。该作品应“米兰－都灵九月音乐节”为纪念意大利统一 150 周年委约而作。9 月 10 日,作品又在意大利米兰威尔第音乐学院威尔第音乐厅演出。

作曲系博士研究生程慧惠的 *Shining*(指导教师:贾国平),于 9 月在韩国“第三届尹伊桑国际交响乐作曲比赛”中夺得首奖。两年一度的尹伊桑国际交响乐作曲比赛,由尹伊桑基金会举办,旨在纪念这位有突出贡献的世界级亚裔作曲家以及鼓励世界的年轻作曲家。

叶小钢于 11 月底,应邀赴美国伊斯曼音乐学院、康奈尔大学和密苏里—堪萨斯城大学讲学及交流。交流期间,叶小钢就音乐创作、两国音乐学术研究和音乐学院建设等问题与美国音乐家展开了对话。

附中学生谢天的弦乐队与钢琴作品《梦色》、李思琳的六重奏《逝影・跃魂》于 12 月初,在意大利音乐之友文化音乐协会主办的“第十届唐文森特维蒂国际作曲比赛”中,分别荣获二等奖和三等奖(指导老师均为刘长远)。谢天同时获得钢琴演奏一等奖(指导教师:李镓行)。

2. 国内交流和出版

校友王斐南的《双鱼独角戏－王斐南作品选》(CD)于 2 月由北京天天文化艺

术有限公司、中国唱片深圳公司出版发行。该作品集收录了2004～2010年间，作曲家创作的17首作品。

王斐南《双鱼独角戏－王斐南作品选》(CD)北京天天文化艺术有限公司、中国唱片深圳公司出版发行

唐建平受邀于4月20日在中国音乐学院"国音讲坛"举办了《让音乐"飞"一会儿——寻找音乐的音乐》的学术讲座。该讲座以作曲家声乐清唱剧《路》为线索，讲述创作心得。郭文景受邀于4月21日在西安音乐学院学术厅举行了《川剧藏剧的徒腔演唱与声腔对我的影响》的讲座。该讲座是西安音乐学院作曲系和西北民族音乐研究中心主办的《乐府讲坛》系列讲座之一。

"红色娘子军的记忆——杜鸣心作品专场音乐会"于4月24日在国家大剧院音乐厅举行。中国国家芭蕾舞团交响乐团担任演出，指挥张艺。音乐会曲目包括《红色娘子军》、《渔美人》选段，舞剧《玄凤》选段和《青年交响曲》。该音乐会为国家大剧院"庆祝建党90周年系列音乐会"之一。

刘长远的二胡协奏曲《梦释》、打击乐与乐队《龙跃东方》(又名《茉莉花开》)，于5月8日在上海大剧院上演。王甫建执棒上海民族乐团演出，二胡独奏段皑皑。本场演出是《梦释》的首演，该作品为上海民族乐团委约作品。

郭文景的《竹枝词——为三支中国竹笛而作》于5月9日在上海音乐厅上演。戴路青指挥，上海民族管弦乐团演出。此次音乐会为2011上海之春国际音乐节之"上音民乐新人·新作专场音乐会"。

作曲系学生白浩钰的《京韵悠悠——笛子、琵琶、三弦三重奏》和《鹊起——为八件弹拨乐而创作》(指导教师：唐建平)、李博的《忆雪——为传统笙与民乐队而作》(指导教师：唐建平)，于6月4日在香港上环文娱中心剧院"心乐集"民乐音乐会上演出，由香港中乐团担任演奏。"心乐集"是香港中乐团自1999年开始为作曲家提供的创作平台，通过公开征曲、演出及学术交流，发掘全球具有才华的作曲

家，鼓励中乐创作。

“李滨扬民族交响乐作品音乐会”于7月9日在北京音乐厅举行。中国民族广播乐团担任演奏，指挥彭家鹏，笛子演奏戴亚，二胡演奏周婷婷，原生态演唱高保利。音乐会上奏响了《音乐会序曲》、《澳门随想曲》、《楚魂》、《图腾》、《天下黄河》5部民族交响乐作品。该场演出为中国民族广播乐团2011音乐季音乐会。

作曲系学生李博禅的二胡作品《乡音》(指导教师：叶小钢)，于8月9日荣获中国民族管弦乐学会胡琴专业委员会主办的“2011全国二胡新作品展演创作比赛”金奖。

王次炤院长应台湾交响乐团之邀，于8月18～20日在台中市参加由该团主办的“2011华人音乐创作与发展座谈会暨文化创意产业音乐会活动”，发表了《急板——中国式的快板：中西方音乐速度现象及其与社会的交互影响》的专题演讲，并作为主讲人出席“漫谈美学”主题座谈。同时受邀的校友王斐南就《我作品中的新性格主义及表达方式》进行了专题演讲。音乐学系博士生杜莹宣讲了本次会议约稿论文《融合——2000～2010年中国大陆作曲生态与动态的报告》。该会议邀请了来自中国大陆、奥地利、瑞士、台湾的作曲家和理论家，就音乐的创作与发展问题举行了专题演讲、论文发表、综合座谈、工作坊等多种形式的活动。

贾国平的《现代音乐在中国》一文，于9月1日发表于《人民日报》。该文回顾了中国近代与当今音乐创作的概况，肯定了近30来取得的成就，强调现代音乐需要精准的演奏与表达，提出当下阻碍中国现代音乐发展的瓶颈所在是新作品演奏人才的培养问题。

李吉提应邀于9月19～21日在四川音乐学院举办题为《中国当代音乐创作漫谈》的学术讲座。该讲座通过对温德清的《唢呐协奏曲——痕迹之四》、邹向平的钢琴曲《侗乡鼓楼》、段平泰的无伴奏合唱《雨水》、郭文景的竹笛三重奏《竹枝词》、高为杰的民族室内乐竹笛与长笛《缘梦》等作品的剖析，探讨当代音乐的语言特征及其变化规律。讲学期间，李吉提还对叶小钢的歌剧《咏·别》、周龙的歌剧《白蛇传》进行了介绍。

叶小钢的交响史诗《共和之路》，于9月24日在国家大剧院首演。中国国家交响乐团及合唱队、中国少年合唱团担任演奏与合唱，指挥吕嘉，张立萍、杨光、石倚洁及袁晨野演唱。中共中央政治局常委、全国政协主席贾庆林等国家领导人出席音乐会。

王斐南的《中国画艺》（在我院就读时期作品）于9月27日在“第八届中国音乐金钟奖钢琴作品比赛”中荣获铜奖，李晓萌《鼓》、李劭晟《如梦令》、何思润《武汉组曲》荣获优秀奖（指导教师均为叶小钢）。作曲系夏智宁的《湘韵》（指导教师：叶小钢）、张兆宇的《白鹤》（指导教师：陈丹布）、龚晓婷的《金栗》均获得入围奖。

叶小钢和作曲系学生李劭晟联合创作的《乡村教师》，于9月在由教育部举办的“教师之歌”征集活动中荣获“优秀歌曲奖”。

唐建平、贾国平于10月7日参加由福建省艺术研究院在福建连江举办的“第五届京沪闽现代音乐创作研讨会”。来自北京、上海、福建三地的作曲家、指挥家、理论家到会，共同探讨了现代音乐的创作理念和发展方向。

刘长远的民族管弦乐《辛亥之光——为纪念辛亥革命百年而作》、李滨扬的民族交响诗《黎明》、郝维亚的《想念——为女高音和民族管弦乐队而作》，于10月15日在澳门国际艺术节“纪念辛亥革命一百周年音乐会”上首演。澳门中乐团担任演奏，指挥彭家鹏。二胡独奏宋飞，女高音独唱吴静，小号协奏马瓊瑞。三个作品均是应澳门特别行政区为纪念辛亥革命一百周年委约而作。

“青年中国”音乐会于10月17日在西安音乐学院学术厅举行。我院叶小钢的《钢琴三重奏》、《羊卓雍措》、秦文琛的《琵琶辞》、郑阳的《悬空寺》、李劭晟的《月明天涯》、金卓晟的《弦乐四重奏》等7部作品在音乐会上演出。

刘康华、贾国平于10月18～20日参加由上海音乐学院举办的“2011中国当代音乐作品和声论坛”。刘康华的《中国当代作曲家和声语言构成的思维与技术特征》讲座，对中国当代作曲家叶小钢、郭文景、贾国平、唐建平、杨立青、何训田、贾达群等人的作品进行了深入的分析与讲解。贾国平的《设计与实践——我创作中的音高结构》讲座，作曲家结合自己创作《梅》、《清调》、《翔舞于无极之野》、《冰与火的幻象》的实践，系统阐释了对音高结构的个性化设计与构思。作曲系博士生童颖的论文《融古今于一炉——中国版〈大地之歌〉音高结构研究》（指导教师：刘康华）荣获本次论坛论文评比一等奖。该文对叶小钢《大地之歌》的创作背景、音高结构及音乐语言特点等方面进行分析与总结。

“郭文景专场音乐会”于10月20日在上海音乐厅举行。音乐会中上演了作曲家的《戏》、《炫》、歌剧《狂人日记组曲》（音乐会版）三部作品。上海音乐学院新音乐团和打击乐团担任演出，指挥高健。该场演出为上海国际艺术节的组成部分。

叶小钢的《大地之歌》于10月23日在北京保利剧院，由杨洋执棒中国爱乐乐团演出。本次演出是“2011北京国际音乐节”的一部分。

附中学生吴昊的《星际保卫战》、吴淼多的《极光》、《影映潆》在10月24～30日举行的2011北京国际电子音乐节"第八届电子音乐作曲比赛中"，分获C组二等奖，C组优秀奖和D组二等奖（指导教师均为朱诗家）。

作曲系学生刘畅的《梦的回忆——为七位演奏家而作的室内乐》（指导教师：罗新民）于10月在由四川音乐学院主办的"阳光杯·2011中国成都第七届学生新音乐作品比赛"（原"三川奖"）中获得第二名。本次比赛共收到来自中国、美国、法国、韩国等不同国家和地区的参赛作品33件。

唐建平歌剧《辛亥风云》于11月12日，由中央歌剧院在澳门综艺馆首演，指挥俞峰。中央歌剧院胡绍祥、俞峰编剧，王湖泉导演。该歌剧为中央歌剧院委约作品。

11月16日，在上海音乐学院主办的"2011高等音乐艺术院校民乐作品（弹拨）比赛"中，作曲系学生刘畅的古筝独奏《静水流深》（指导教师：罗新民）荣获一等奖，杨青的古筝独奏《云溪》（指导教师：唐建平）和民乐系李良子的古筝独奏《藕央玄荷》（指导教师：常平）荣获二等奖，附中作曲学生李玥锦的古筝独奏《山鬼》（指导教师：徐之彤）荣获三等奖。民乐系古筝专业吴止境获得最佳演奏奖。

郭文景的打击乐协奏曲《山之祭》于11月19日在上海东方艺术中心上演。上海交响乐团担任演出，打击乐演奏李飚。

唐建平的歌剧《青春之歌》于11月30日荣获文化部举办的首届中国歌剧节"优秀音乐创作奖"，同获此奖的还有施光南的《伤逝》和金湘的《原野》。

徐振民的管弦乐组曲《山西随想》于12月13日在太原首演。山西省歌舞剧院交响乐团担任演出，指挥姜金一。该作品为山西省歌舞剧院交响乐团委约作品。

中央音乐学院青年作曲家杜薇的《袅晴丝·惊梦》、作曲系本科学生刘畅《花问》（指导教师：贾国平）和金秋月的《水墨三帧》（指导教师：郭文景）从74部参赛作品中脱颖而出，于12月16日分别荣获"国家大剧院首期青年作曲家计划"比赛前三名，三位获奖者同时获得国家大剧院委约创作的机会。《袅晴丝·惊梦》还将在2012年美国费城管弦乐团来华巡演中上演，指挥迪图瓦。此外，作曲系青年教师史付红的《同心圆》入围决赛展演并获得好评。首期"国家大剧院青年作曲家计划"为管弦乐作品征集，活动全程历时一年，由海内外知名作曲家、指挥家、演奏家组成评审组。该计划致力于推动中国现代作品的创作，为青年作曲家的作品提供展示的舞台。本期获得前三名的作曲家全部来自我院，两位本科学生获得管弦乐作品奖，体现了作曲与作曲技术理论课程综合教学的成绩，以及学院现代音乐创

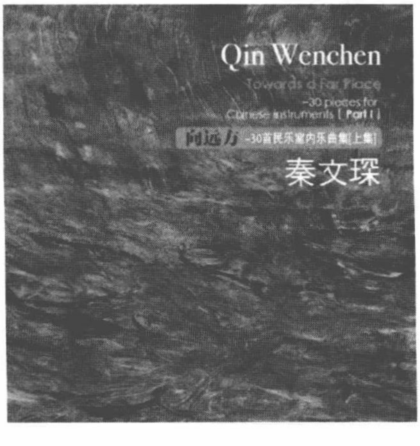
作风格上多元化观念培养的成果。

郭文景于12月19日荣获首届“中华艺文奖”。该奖项是目前国家级学术机构主办的最高艺术奖，旨在表彰、奖励中华文化艺术英才，鼓励文化艺术创造。首届获奖者共23名，中共中央政治局委员、国务委员刘延东，中华艺文奖组委会主任委员、文化部部长蔡武等领导出席了在国家博物馆礼堂举行的颁奖仪式。

刘延东同志为郭文景颁发首届“中华艺文奖”

“当代音乐创作高端论坛”于12月23日在中央音乐学院举行。该论坛为第八届中国音乐“金钟奖”作品奖（钢琴、合唱）及理论评论奖颁奖庆典的组成部分之一。中央音乐学院叶小钢、杨鸿年、上海音乐学院徐坚强、中国音乐学院高为杰、中国爱乐乐团驻团指挥、钢琴家石叔诚等业内专家就获奖作品的定位、推广等问题进行了深入的讨论。

秦文琛的《向远方——30首民乐室内乐集（上集）》（CD）于12月由北京京文唱片传播有限公司发行。该专辑是作曲家第四张作品专辑，收录了14首为阮、竹笛、古筝、扬琴等民乐器创作的作品。教育部新世纪优秀人才支持计划资助专辑的出版。




秦文琛《向远方——30首民乐室内乐集（上集）》（CD），北京京文唱片传播有限公司发行

《未来幻象》(CD)本年度由北京环球音像出版社出版发行。专辑收录了杜鸣心的《友松》、叶小钢的《羊卓雍错》、郭文景的《竹枝词》、唐建平的《啐啄》等15部室内乐作品。该专辑为中宣部“四个一品人才计划”资助项目、中央音乐学院“211室内乐作品推广工程”推荐项目,由北京现代音乐节组委会出品。

# 年度交流与创作特色

## 一、年度交流特色

### 1. 人才培养国际化对学院现代音乐发展的反哺

改革开放后,中央音乐学院作曲专业的发展便开始了国际化的进程。1980年,英国剑桥大学音乐系亚历山大·葛尔教授来到中央音乐学院举办了为期六周的“现代音乐创作”讲学。这是改革开放后首次举办的集作曲教学、学术讲演、专题座谈于一体的系列活动,因此吸引了全国各地音乐院校师生的参与。这其中包括了当时还为作曲系学生的叶小钢、张小夫等。在此之后,尹伊桑、周文中、霍洛波娃、潘德列斯基、古拜杜琳娜、迪特玛克、拉亨曼等国际著名作曲家,都曾来到中央音乐学院讲学交流。他们带来的作品与思想,与各种新作品音乐会一道,照亮着后辈们的音乐创作之路。在这样开放的学术氛围中,从中央音乐学院走出了郭文景、陈怡、叶小钢、张小夫、谭盾、周龙、瞿小松、刘索拉、陈晓勇、李滨扬、唐建平、贾国平等优秀作曲家。这些作曲家在中央音乐学院毕业后,大多出国留学,继而又回国任教。也正是这些具有国际视野、能够进行跨文化沟通的作曲家,成为新时期中央音乐学院创作、作曲教学的中流砥柱,策划、组织了一系列重大交流项目。在“请进来、走出去”都日益便捷的今天,国际化的人才培养道路不仅将影响着新生代作曲学生的未来,也早已沉淀在中央音乐学院的办学传统之中。

### 2. 中西乐演奏共同推动现代音乐发展

总体上说,中西乐器的演奏者在对待现代音乐作品的态度上存在着一定的差异。民乐演奏者出于渴望自身的乐器朝着“现代化”方向发展的意愿,乐于尝试与接受创作上的创新与探索。中青年的演奏者积极投入新作品的首演与推广。近年来,学院民乐演奏者与全国各民乐团委约创作逐步增多,不少民乐演奏家自身也投入音乐创作之中。本年度,澳门中乐团、香港中乐团、上海民族乐团分别委约我院作曲家刘长远、李滨扬、郝维亚以及学生进行创作并演出;在北京现代音乐

节、北京国际作曲大师班、民乐系“新风心乐”等音乐会上演出了众多新近创作的民乐室内乐作品。阮族室内乐团还举办了“中央音乐学院阮族室内乐团世界首演新作品音乐会”。特别在“211中国民族器乐精品创作”的“委约暨征集作品音乐会”中，出现了附中民乐科两位青年教师江洋、王瑟分别创作了琵琶独奏《弦舞》和扬琴独奏《云端》。民乐不仅能够传达传统的审美与韵味，还能容纳现代人多元的思想与声音观念而吐露新意。30年的发展实践证明，现代音乐创作的确为给民族乐器的发展带来了机遇，为民族器乐积累不少新作品，其中不乏经典之作。

与民乐有所不同，西方器乐的专业化发展程度较为成熟，各个国家、不同时期、不同风格、各类体裁曲目数量庞大。上世纪80年代以后，国内对于西方上世纪50年代之前调性音乐的器乐表演技艺的学习尚在不断完善之中，对于20世纪现代音乐的学习与演奏并不在主体视域之内。因此，对于尚处于探索之中的中国现代音乐作品的需求愿望甚少。2000年以来，随着西乐演奏者对现代音乐重视以及演出的逐渐增加，这样种情况开始转变。本年度，北京现代室内乐团在各专家、教授的指导下，经过前期Contempo Primo室内乐培训项目的教学与演出，到乐团成立后参与北京国际作曲大师班的3场音乐会，在西方20世纪室内乐作品、中国现代音乐作品的演奏水平方面有了长足的进步。另外，中央音乐学院室内乐音乐节尽管中国现代室内乐作品的演出数量还十分有限，但是也为演奏家们搭建了一处演奏现代室内乐作品的平台，倡导与推广中国现代音乐作品的趋势已经形成。再之，钢琴系邀请作曲家张朝举行了钢琴作品创作的交流会，钢琴系众位教授与学生的积极参与、演奏，这也说明了钢琴演奏领域对于中国现代作品的接纳更接近最新创作。

## 二、年度创作特色

本年度，在学院与社会相关演出机构、表演团体的共同努力与促进下，音乐创作得到了更多的鼓励，现代音乐的新老作品得到了更多的演出机会。在这样的氛围中，作曲家在“东西”、“古今”既相异又相通的传统与自我的交流碰撞中，各自选择了创作方向。或沿着西方传统前行，或在本土音乐中发现灵感。各方关注民族器乐创作与作品美学的多样化是本年度创作中值得回顾的现象。

### 1. 各方关注民族器乐创作

不可否认，无论作曲家在创作中是否凸显民族器乐中国化的表达方式，民族乐器的文化身份还是“被定义”为“我群”。因此，无论是从促进民族器乐的发展出

发，还是出于作品文化特性的考虑，多家作品委约方和作曲家都选择民族乐器作为创作对象。本年度包含民族乐器的室内乐和乐队作品中，既有中西混合编制，也包含单纯民族乐器编制。众多作品编制方面的构思与各类作品征集和委约创作的要求密切相关。本年度大多数作品征集活动要求在西洋乐器的基础上，将民族乐器纳入作品编制之中。如2011北京现代音乐节“青年作曲家发展计划”作品征集的编制要求中将竹笛、笙、琵琶、中阮、古筝、二胡作为可选用乐器；第五届中国Con Tempo新室内乐作曲比赛作品征集，要求在七重奏中至少需包含中音笙、琵琶、古筝、二胡任一一种民族乐器；国家大剧院青年作曲家计划作品征集的编制要求写明，在“自选非定量乐器”中，“可以自选不超过3件非独奏性质的中国民族乐器”。而中央音乐学院“中国民族器乐精品创作”的委约创作与上海音乐学院“2011高等音乐艺术院校民乐作品(弹拨)比赛”，则较为重视民族器乐独奏作品的创作，也因此催生出本年度一大批独奏作品。

值得注意的是，本年度在作品征集要求和作曲家选用的民族乐器中，除了较为常规的二胡、琵琶、笛子、古筝、扬琴之外，也包括了阮族乐器、笙、板胡、箜篌等。乐器选择的多样化，为音色、音响的多样化增添了更多可能性。笙与阮族乐器的创作是近年来民族器乐创作的热点。在本年度上演的作品贾国平《清风静响——为琵琶、筝、板胡、笙而作》，秦文琛《日出——为两架古筝和笙》、《冬——为两架古筝和笙》和《唤醒黎明——为笙和录音带》，李博《忆雪——为传统笙与民乐队而作》，周娟《西风破》(为二胡、笙和低音提琴而作)，以及本届“中国Con Tempo新室内乐作曲比赛”获奖作品李博《月光—城墙—散文诗——为11件室内乐器而作》、王瑞奇《夸父追日——为12位演奏家而作》、饶鹏程《遗·响——为室内乐而作》中，都选择了笙作为创作的对象。各位作曲家根据不同的表现目的，利用乐器发声与演奏上擅长共鸣与持续等方面的特性，挖掘了笙与中西多种乐器合奏的可能性，以及乐器本身在多声性、节奏、力度、音色多方面的表现力。这是继2009年“炎黄杯”笙作品创作比赛后出现的又一次笙作品的集中展示。

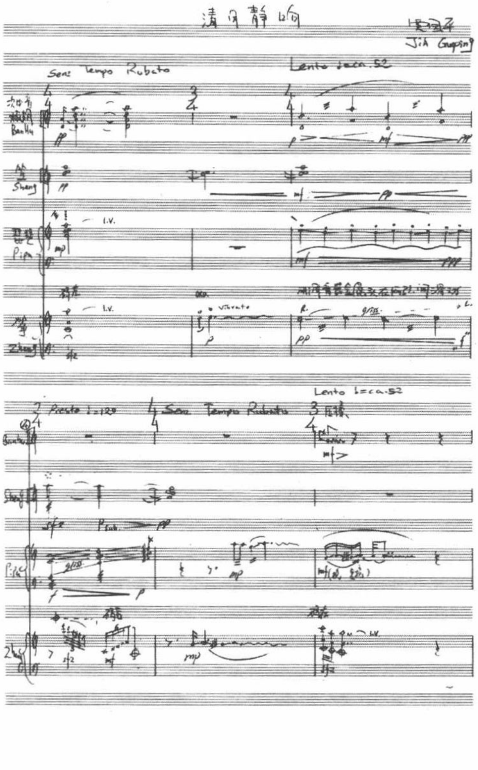
2. 多元化的美学追求

作品的意味、意蕴与相应的形式表达共同构成了作品的美学内涵。音乐作品的美学特征是作曲家个人的性格特质、生活经历、教育背景、文化趣味，以及所属社会历史与现实整体文化状况的综合体现。无论作曲家自觉与否，一定的美学倾向贯穿于作曲家创作的全过程中。同一位作曲家在不同时期、不同作品中可能体现出相似或相异的美学内涵。纵观本年度创作和演出的作品，笔者发觉在面对中

外历史中多种文化审美类型时，作曲家们所做出的取舍，虽然选取的方法各有不同，但大体承续着各自一贯追求的审美准则。然而，在音响层面则显示出与作曲家面对不同创作材料和条件时，所具备的想象力和控制力。

郭文景的《竹枝词——为三支中国竹笛而作》，是作曲家兼顾艺术效果、作曲技术锤炼与演奏技巧考验的又一部室内乐作品。作曲家用三支竹笛咏诵“冻竹”、“雨竹”、“风竹”，利用竹笛的多种音色特质，将竹的疏冷、清逸与灵动、生机盎然的气质体现了出来。该曲渗透出与中国文人善于画竹、咏竹的精神相契。作曲家将片段性的五声性旋律与有限移位模式、十二音、单线条多声写作等技术综合起来，用现代音乐的语言塑造了带有中国文人精神兼具重奏演奏技艺的作品。

贾国平在《清风静响》中，尝试在琵琶、筝、板胡、笙每件乐器上挖掘尽可能多的新的发声法与音响的可能性，以便在作品的进程中能够不断产生出新的音响。因此作曲家很少运用重复技术，即使偶尔有重复的材料出现，也会使其以变奏或变化的形态展现。作曲家部分地保留了四种乐器的传统旋法或演奏法，因而保留了传统的气韵。传统音色、气韵与非传统演奏法营造的音响融合在一起，营造出中国文人心中崇尚的自在、自然的状态，透露出富有禅宗意味的静与动、物与人之间的统一关系。



贾国平《清风静响》乐谱

秦文琛《向远方——30首民乐室内乐集（上集）》（CD）收录的14首为阮、竹笛、古筝、扬琴等民乐器创作的作品，通过配器上的不同构思，调弦方式、演奏方式的改变，多声部结合方式上多种可能性的探索，“模拟”与“制造”出形态各异的音响意象。作曲家从中国汉族民间音乐、蒙古族民间音乐和宗教音乐、西方教会音乐、朝鲜族民间音乐传统中提取可用因素，经过重塑形成自身的创作语言。其中，《大地・云影》表达了作曲家对草原生态巨大空间的感受以及置身于其中的生命体验；《吹响的经幡》则展示了宗教的威严与震慑力。

在2011“第三届尹伊桑国际交响乐作曲比赛”中夺得首奖的程慧惠，其乐队作品*Shining*是一部在乐队语言方面颇具实验性的作品。这部作品几乎全部由Glissandi构成。作曲家认为，Glissando具有比较中性的音响特质，Glissando中包括微分音，甚至“微分节奏”和“微分速度”。作品中Glissando不是作为抽象的音响材料或修饰性的音色来使用，而是利用其具有多重性质的音响特征作为作品的基点和核心，以此出发寻找更多的可能性。

国家大剧院青年作曲家计划的头奖作品，杜薇的《袅晴丝・惊梦》将昆曲《牡丹亭》细腻、典雅的情致，女主角的幽怨及其内心暗涌的矛盾冲突，通过作曲家丝丝缕缕的乐思，以及配器的精心安排散发出来。作曲家在这部作品中强调了弦乐、竹笛、古筝等各类乐器的纯净、柔美的音色，呈现出层次清晰的音响特征。

在世界范围内，现代音乐的创作技术与文化内涵因时间与地域的不同，不断地变化着、丰富着。德国、美国、中国、韩国等各个国家的作曲家在进行音乐创作时面对的传统不尽相同：有的作曲家选择站在自身文化基础上，创作出富有个性的作品；有的作曲家选择了结合多种传统进行创作。不管选择哪种途径，作品语言的精练、逻辑的清晰、音响造型的独特、音乐的真诚、观念的创新，应该是成功作品所具有的品质。本年度，每位作曲家都努力为此给出自身的回答。答案数量没有尽头，创作的魅力即在此处吧。

---

作者介绍

杜　莹　中央音乐学院博士研究生、北京戏曲艺术职业学院音乐系青年教师。

张 璟 吴 霜

# 武汉音乐学院音乐创作与作曲技术理论研究综述

2011年适逢“中国共产党建党90周年”和“辛亥革命100周年”，同时也是各项音乐创作赛事和作曲技术理论研讨活动纷至沓来的一年，武汉音乐学院的音乐创作与作曲技术理论研究以“民族性”、“本土性”、“实践性”、“探索性”为宗旨，使本年度的音乐创作、科研以及教学实践活动特点鲜明。

## 一、本年度的音乐创作与理论研究

“第八届中国音乐金钟奖”是本年度最为重大的音乐类赛事，而“2011上海电子音乐周”、“2011北京现代音乐节”、“第四届湖北音乐金编钟奖”等共同汇成了本年度领域不同、内容不同、风格不同的赛事或研讨活动；为纪念“中国共产党建党90周年”及“辛亥革命100周年”，我院自行组织的各类音乐会与纪念活动，也为本年度的音乐创作与表演提供了实践平台。

### 1. 第八届中国音乐金钟奖

“第八届中国音乐金钟奖”①于2011年3～12月举行，赵曦②的《南国——为钢琴、铜管、弦乐队与打击乐而作的小协奏曲》获得钢琴作品金奖，龚华华③的《妈祖庙前的三抹风景》、孔旭璐④的《雪顿随想》获得钢琴作品优秀奖；吴霜⑤的《头儿梳起了——为十六位女声而作的无伴奏合唱》获得合唱作品入围奖。

赵曦的《南国》使用省略木管组的非常规乐队编制；将“南国”视为广义上的中

① 2011年第八届中国音乐金钟奖，由钢琴作品奖、合唱作品奖、理论评论奖、声乐表演奖、流行音乐奖、弦乐表演奖组成。

② 赵曦：作曲系主任，副教授，硕士生导师。

③ 龚华华：作曲系讲师，作曲教研室主任。

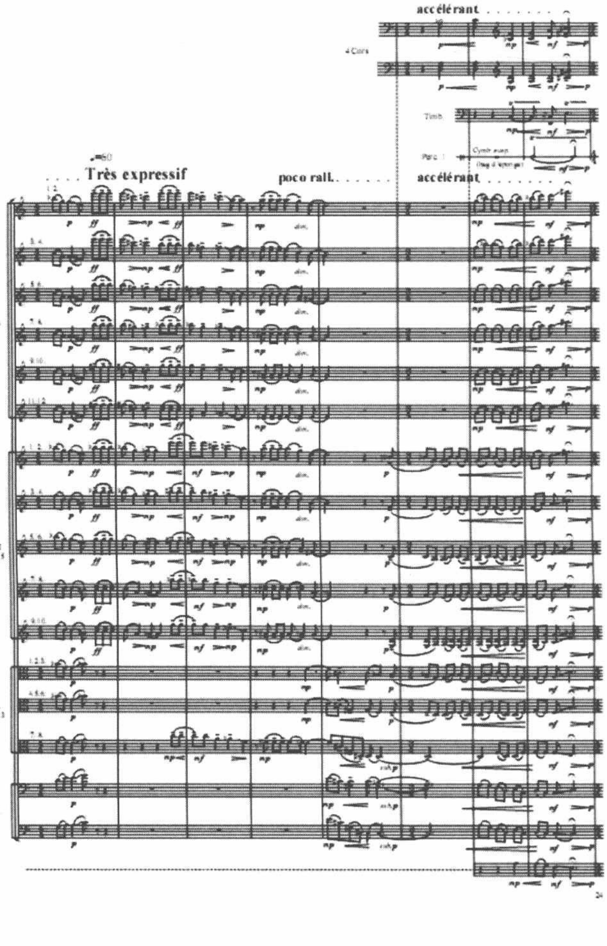
④ 孔旭璐：作曲系2008级本科生，指导教师为赵曦副教授。

⑤ 吴霜：作曲系讲师。

国南方地区，借用音调交融、开放结构等手法，以钢琴和乐队之间的节奏抗衡描绘了南方绚丽的风景和人们的热情和多情。作品的材料体现出广大南方地域的特点，其中在五声音阶的基础上运用了鄂西北减三度特征音程、湖南民间音乐中的羽调式、苗族飞歌等一系列具有代表性的南方民族性音调，使四度、五度音程以及叠置成为作品中的核心结构力。此作的高潮部分(见例1)，难得地出现了由弦乐队演奏的旋律，这部以音程叠置为核心结构力的作品，在其不断积累与变化的过程中，宽广的旋律从细微的元素中派生而出，使“南国”之意得以凸显，是为此作中可圈可点之处。

赵曦多年来的音乐创作一直秉承细腻的特点，在他所创作的诸多作品中，题材的挖掘、编制的设计、音色的选择、音响的变化成为作曲家着力塑造的音乐形象，在“小题大做”中显示出其音乐作品的“探索性”与“本土性”。

例1　赵曦《南国》高潮片段



2. 第四届湖北音乐金编钟奖

由湖北省文联、湖北省音乐家协会主办的“第四届湖北音乐金编钟奖”①于7月9日晚在我院编钟音乐厅揭晓，赵曦的《南国——为钢琴、铜管、弦乐队与打击乐而作的小协奏曲》获得钢琴作品金奖，贺适②的《散落的时光》获得钢琴作品银奖，孔旭璐的《雪顿随想》获得钢琴作品铜奖；吴霜根据宜昌民间歌谣创作的《头儿梳起了——为十六位女声而作的无伴奏合唱》获得合唱作品铜奖。本届湖北音乐金编钟奖“终身成就奖”颁给了包括我院作曲系钟信明③教授在内的共8位德高望重的老艺术家，以肯定他们多年来在教学、科研、创作、实践中所做出的突出成就以及对湖北音乐事业的发展所做出的贡献。《湖北日报》、人民网、凤凰网、中国日报网等媒体相继报道了本次比赛及颁奖晚会。

3. 本年度其他赛事中的音乐创作

除上述提及的两项重要赛事之外，“2011年（第4届）中国大学生（文科）计算机设计大赛”④中，我院作曲系本科2008级录音艺术专业学生创作的3部作品入围“电子音乐类作品”决赛。它们分别是：何利的《暗·香》（指导教师：李鹏云副教授）、聂憬的《沁》（指导教师：冯坚讲师）、腾晴晴的《呼唤》（指导教师：冯坚讲师），其中何利的《暗·香》获得入围奖。

“2011新红歌唱作大赛”⑤中，章琼的《亲爱的，我亲爱的中国》（唐跃生词）获得一等奖，刘思远的《脚印农家》（李筠词，夏禄、黄隆演唱）获得特别奖。

在“中国大管协会首届中国作品比赛新作品创作奖”评选中，黄讯舫创作的《蛤蟆调主题与变奏——为大管与钢琴而作》荣获优秀奖。

4. 本年度的音乐创作与表演实践活动

2011年适逢中国共产党建党90周年和辛亥革命100周年，以这两大事件为主题而进行的创作，是本年度我院音乐创作与表演实践活动的重心，并因此衍生了由作曲系师生创作，各表演专业师生积极参演的两场主题音乐会。

---

① 湖北音乐金编钟奖是经湖北省委宣传部批准，由湖北省文联、湖北省音乐家协会联合主办的音乐类奖项，旨在促进我省音乐创作与表演的繁荣与发展，加强音乐创作与表演队伍建设，促进音乐创作与表演人才的培养。第四届湖北音乐金编钟奖于2011年3月～7月进行。

② 钢琴系攻读作曲专业第二学位本科生，指导老师为刘健教授。

③ 钟信明：原作曲系教授，现已退休。

④ “中国大学生（文科）计算机设计大赛”由教育部高等学校文科计算机基础教学指导委员会与教育部高等学校计算机基础课程教学指导委员会联合主办，该赛事是面向全国高校文科大学生的群众性科技活动，比赛的目的重点在于为培养具有创新精神与实践能力的人才服务。

⑤ “2011新红歌唱作大赛”由湖北省文化厅、湖北省广播电视总台主办，楚天音乐广播、湖北电视综合频道承办，湖北省音乐家协会协办。

2011 年 7 月 3 日晚，为庆祝中国共产党建党 90 周年，由武汉音乐学院作曲系与声乐系、民乐系、演艺学院联合主办的“在党旗下歌唱——庆祝中国共产党 90 周年诞辰声乐新作音乐会”在我院举行，音乐会上公演了作曲系师生的 14 部形式不同、风格各异的声乐作品，体裁包括独唱、室内乐、混声合唱、表演唱等。

赵曦创作的通俗男女声二重唱《飞扬的红色》(赵曦词)、吴霜为美声女高音、钢琴、大提琴创作的《我愿和你在一起》(牛蕊词)，章琼创作的男中音独唱《党旗颂》(梁和平词)，龚华华创作的民族女高音、原生态唱法与民乐《红色摇篮》(刘向辉词)等作品从不同侧面反映了中国共产党的历史与今天。这样多风格、多唱法、多角度的设计，使这台以作曲系师生原创声乐作品为主体的音乐会别出心裁，并得到现场观众的一致好评。湖北电视台、武汉电视台、《楚天都市报》等多家媒体相继对音乐会进行了报道。

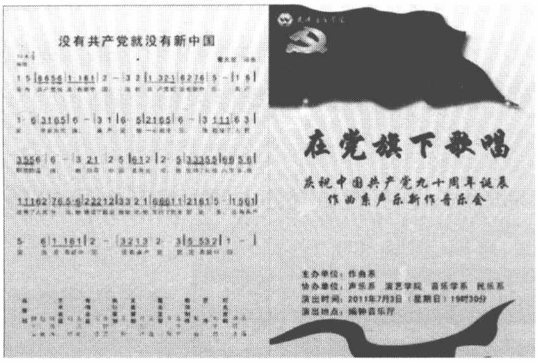



图 1 《在党旗下歌唱——庆祝中国共产党九十周年诞辰作曲系声乐新作音乐会》节目单

2011 年 10 月 9 日，为纪念辛亥革命 · 武昌首义一百周年，由武汉音乐学院艺术实践处主办，作曲系、声乐系、附中承办的“纪念辛亥革命 · 武昌首义一百周年音乐会”在武汉音乐学院隆重举行。本场音乐会以辛亥革命时期 11 首广为流传的革命歌曲、学堂乐歌及一些代表性歌曲为蓝本，经过作曲系部分教师的改编与创作，以独唱、重唱与合唱的形式呈现。

## 二、本年度的理论研究

2011 年度我院作曲技术理论教师及部分表演专业教师将目光投向了对于具体作品、音乐现象的分析与探讨之中，使年内所产生的理论研究成果的内容更加集中，其中所包括一些与国内作曲家及作品相关的文论，凸显出研究视角的“本土性”特征。

孟文涛[①]的《一本必须批判的外国曲式学教程——初评[匈]魏纳·莱奥〈器乐曲式学〉》[②]与谢功成[③]、马国华[④]合著的《论同宫场》以及丁承运[⑤]的《古瑟调弦与旋宫法钩沉》获得"第八届中国音乐金钟奖"理论评论奖。

《一本必须批判的外国曲式学教程——初评[匈]魏纳·莱奥〈器乐曲式学〉》以及此后的《曲无定式,学有原则——再评初评[匈]魏纳·莱奥《器乐曲式学》[⑥]是两篇具有批判性的论文。前文将"魏书"和"郑著"[⑦]中的"曲体分析"进行比较研究,发现"郑著"中各乐章的曲式名称与结构图示与"魏书"一字不差,并以此作为评论焦点,从五个方面[⑧]对"魏书"中的某些提法、概念进行试问,并一一作以评判;提问与评判过程中,作者还举出了在贝多芬钢琴奏鸣曲中出现的相关例证,并以"4 Ⅱ"[⑨]字样进行提示。

作为一位"百科全书式的音乐学者"[⑩],孟文涛教授的学术生涯以及他所撰写的文章,大多以批判为主,内容包含了作曲技术理论、音乐基础理论、音乐名作研究、中外音乐史等诸多方面。

由我院作曲系吴霜参与的国家社会科学基金艺术学项目《西塞神舟会文化空间研究》[⑪],是一部全景式反应湖北大端午习俗——西塞神舟会的科研课题,其结题成果《西塞神舟会》由吴志坚、陈日红[⑫]、吴霜三人共同完成。2011 年 10 月 24 日晚课题组为庆祝结题成果的正式出版,举行了《音乐舞集〈民间习俗的交感魅力〉暨国家社会科学基金艺术学项目〈西塞神舟会〉首发式》,在这部"音乐舞集"中,创

---

① 孟文涛(1921～2005):原作曲系教授,曾获"第四届中国音乐金钟奖终身成就奖"。

② 该文载《黄钟—武汉音乐学院学报》2001 年第 4 期。

③ 谢功成:原作曲系教授,现已离休。

④ 马国华:原作曲系教授,现已离休。

⑤ 丁承运:音乐学系教授。

⑥ 本文载《黄钟—武汉音乐学院学报》2003 年第 3 期。

⑦ "郑著"是指郑兴三编著的《贝多芬钢琴奏鸣曲研究》,1994 年由厦门大学出版社出版。

⑧ 五个方面:1. 将无展开部奏鸣曲式、用三声中部代替展开部的奏鸣曲等 4 种变体奏鸣曲式视为高级回旋曲式;2. 将根本不具备回旋曲(或必有)构成条件的曲式结构,即只有"一个插部",也称为回旋曲式;3. 将常规的、完全标准的,一般曲式书认定为典型的回旋曲式(其中甚至包括三个插部的)一概贬称为"较低等级的"回旋曲式;4. 将"复合歌谣曲式"与一个插部"较低等级的回旋曲式"作为两种曲式而分列;5. 由于第一点所导致的两种公认为迥然不同的曲式存在于同一首乐曲中。

⑨ "4 Ⅱ"是指"第四钢琴奏鸣曲第二乐章"。

⑩ 参看彭志敏《人品、文品与学术批判精神——写在孟文涛教授〈成败集续集〉即将出版之际》,载《黄钟—武汉音乐学院学报》2007 年第 2 期。本文从生平、教学生涯、学术批判和学品四个方面对孟文涛教授的一生进行了梳理与总结,并以此文作为《成败集续集》的序言;而在 2001 年 4 月,《成败集:孟文涛音乐文选》已由湖南文艺出版社出版。

⑪ 国家社会科学基金艺术学项目《西塞神舟会文化空间研究》获批于 2008 年,课题编号为:08BA08,课题负责人为湖北省群众艺术馆研究馆员吴志坚。

⑫ 陈日红:湖北美术学院讲师。

作者巧妙地使用了现场演奏与舞蹈相结合的形式，实现了音乐与舞蹈在抽象与具象之间的互补，使现场观众得以感受丰富多彩的民间习俗所产生的交感魅力。

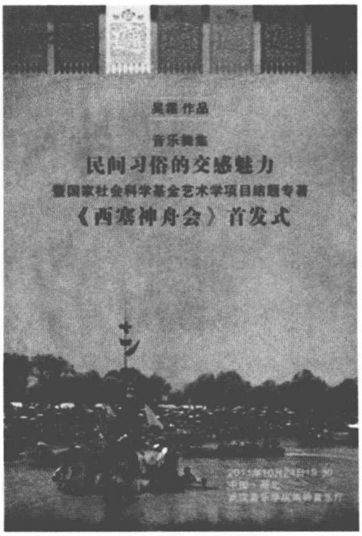



图 2 《音乐舞集〈民间习俗的交感魅力〉暨国家社会科学基金艺术学项目〈西塞神舟会〉首发式》海报

年内作曲技术理论教师所发表的其他文论，一方面包含了对西方音乐经典作品的研究，如符方泽①的论文《马勒交响曲中的"散文式"句法及其特点研究》、刘涓涓②的论文《从有机的音高结构到多变的音响组织——析韦伯恩〈五首管弦乐曲〉(Op. 10)第一首》等；另一方面则是对当代中国作品进行的研究，例如黄瑾③的论文《民族风情与现代作曲技法结合的成功探索——朱践耳〈黔岭素描〉及〈纳西一奇〉之和声研究》、吴霜的论文《楚祭祀仪式的音乐化重现——谭盾〈九歌〉与楚祭祀仪式的对应研究》等；第三方面是对教学实践的思考，例如王岚④的论文《关于"音值组合法"中的"休止符组合法"与"切分音组合法"》、张璟⑤的论文《"一基三阶"教学模式的延伸与适应性调整——武汉音乐学院〈音乐分析学〉教学及其与〈曲式学〉课程的接轨》等。

## 三、本年度的研讨活动

### 1. 本年度我院举办的三场研讨会

2011 年度，我院作曲系为三位离退休教授举办了研讨活动，分别是："李红梅

---

① 符方泽：作曲系讲师。
② 刘涓涓：作曲系副教授，作曲系副主任。
③ 黄瑾：作曲系青年教师。
④ 王岚：作曲系副教授。
⑤ 张璟：作曲系副教授、教务处处长。

教授八十华诞暨视唱练耳学科建设座谈会”、“郑英烈教授八十华诞暨作曲技术理论学科建设学术研讨会”和“钟信明教授从艺60周年·从教55周年暨作曲学科建设研讨会”。以上的三场研讨会，从纵向上说，是在21世纪已经过去十多个年头的今天，对武汉音乐学院作曲系近60年的发展历程中的一批老专家、老教授治学精神的传承；而从横向上说，三场研讨会横跨了基本乐科、作曲技术理论和作曲创作三个门类，使这三场研讨活动成为了反思历史与开拓创新的基点。

（1）李红梅①教授八十华诞暨视唱练耳学科建设座谈会

2011年5月12日，“李红梅教授八十华诞暨视唱练耳学科建设座谈会”在武汉音乐学院举行。李红梅教授是归国华侨，在留任武汉音乐学院作曲系并担任视唱练耳教师以来，培养了大量的学生，她的学生大多已成为视唱练耳教学与研究的骨干力量。当天的座谈会由副院长刘永平教授主持，他和与会师生共同简要回顾了李红梅教授的教学经历，介绍了我院视唱练耳教学的历史与发展，并对视唱练耳专业在我院的可持续发展提出了建议。

（2）郑英烈②教授八十华诞暨作曲技术理论学科建设学术研讨会

2011年6月25日，“郑英烈教授八十华诞暨作曲技术理论学科建设学术研讨会”在武汉音乐学院举行。郑英烈教授从1956年留任武汉音乐学院并开始从事和声教学与研究工作以来，发表了多篇论文、专著，并于1979年率先为作曲系教师和硕士研究生开设了讲座式的《序列音乐写作》课程；其所翻译的《现代对位及和声》、《调性·泛调性·无调性》等译著与他用英文撰写完成的 *The Use of Twelve-Tone Technique in Chinese Musical Composition* 等论文，以及《序列音乐写作基础》和《序列音乐写作教程》(2007年版)等论著在业界广为流传。

按照院长彭志敏教授在研讨会上的致辞，郑英烈教授的和声研究范围可以用“勋伯格、十二音、无调性、序列音乐和音级集合”来概括。作为1945年之后新音乐的代表人物之一，勋伯格以及他所开创的十二音序列音乐，促使延续已久的调性音乐进一步瓦解，从而引发了用音高结构替代调性结构的创作方式，还有此后出现的“全面序列”、阿伦·福特开创的“音级集合”，均成为郑英烈教授在多年研究过程中的学术视角。

郑英烈教授的同事赵德义教授、郑英烈教授的学生，武汉音乐学院副院长刘

① 李红梅：(1931～)，福建人，原作曲系教授，现已离休。
② 郑英烈：(1932～)原作曲系教授，现已离休。

永平教授，上海音乐学院张巍教授、钱仁平教授，以及来自云南的杨衡展在研讨会上分别向郑英烈教授八十华诞致以诚挚的问候，同时为武汉音乐学院作曲技术理论的建设与发展积极建言献策。

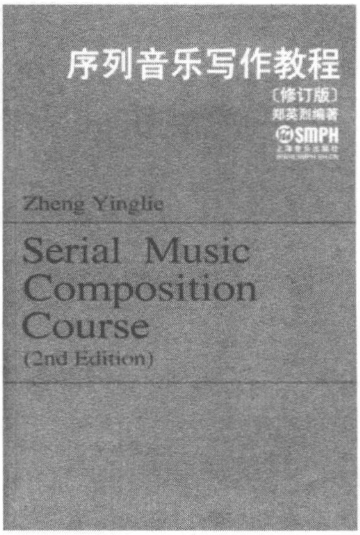



图3　郑英烈　著《序列音乐写作教程（修订版）》封面

（3）钟信明教授从艺60周年·从教55周年暨作曲学科建设研讨会

2011年11月24日至25日，“钟信明教授从艺60周年、从教55周年音乐会及作曲学科建设研讨会”在武汉音乐学院举行。11月24日晚由武汉音乐学院、湖北省音乐家协会主办，作曲系、管弦系、民乐系、艺术实践处承办的交响音乐会在编钟音乐厅举行。在音乐会开始之前，钟信明教授将由湖南文艺出版社出版发行的交响组曲《长江画页》的总谱、唱片，以及1991年为庆祝我院编钟音乐厅落成而创作的管弦乐作品《庆典序曲》手稿捐赠予我院图书馆收藏。

音乐会的开场曲目是由钟信明教授亲自指挥武汉音乐学院交响乐团演奏的《庆典序曲》。这首为编钟音乐厅落成而作的编钟与交响乐队作品，此刻在已经20岁的编钟音乐厅再次奏响，其意义不言而喻。在鼓号齐鸣的序奏后，神圣庄严又富于激情的颂歌式旋律洇染开来。而由编钟引入的中段表现出万众欢庆的场面，进而掀起音乐的最高潮，在钟鼓齐鸣中结束，充分展示出人们昂首阔步、奔向未来的必胜信心。

由钟信明教授的学生——方石①专门为本次音乐会创作的小提琴协奏曲《龙

① 方石：著名作曲家，湖北省音乐家协会副主席。

图 4　钟信明教授指挥《庆典序曲》

船调》以极富特色的鄂西山区民间音调为旋律，表现出山乡人民丰富多彩的生活。钟信明教授的小提琴协奏曲《乡情》的第三乐章《山舞》以及于 1984 年创作的交响曲《九歌》中的第三乐章《礼魂》，取材于屈原的《九歌》，运用了“屈原故里”极具特色的民间音调作为基本素材，并以古编钟与交响乐的结合再现祭祀的盛大场面。多变的节拍、交织的旋律与多层次的乐队音色音响在指挥周进副教授的手中恰如喧嚷的人群、粗犷的舞姿与奇异多彩的服饰，构成一副色彩斑斓的民俗风情画。

由荣政①担任竹笛独奏、谭军②指挥东方中乐团演奏的竹笛协奏曲《巴楚行》，是钟信明教授于 1995 年创作的作品。全曲共分为三个乐章：第一乐章《往事》，第二乐章《山魂》，第三乐章《节庆》。荣政高超精湛的演奏与乐队丰富、细腻的音响处理相得益彰，无论是“往事”中的抗争与辉煌，或是“山魂”中的飘渺与宽广，还是“节庆”中的曼妙与喧闹都表现得淋漓尽致，令人回味无穷。

图 5　荣政演奏竹笛协奏曲《巴楚行》

---

① 荣政：民乐系教授。
② 谭军：民乐系主任，教授，东方中乐团副团长。

图 6、7　钟信明教授从艺 60 周年 · 从教 55 周年暨作曲学科建设研讨会

11 月 25 日上午 9 点,“钟信明教授从艺 60 周年 · 从教 55 周年暨作曲学科建设研讨会”隆重举行。作曲系副主任赵曦副教授主持了本次会议。杨锋[①]教授、胡志平[②]教授、李幼平[③]教授,谢功成教授、郭祖荣教授、金湘教授、王民基教授,以及学院各部门、省市音乐家协会及艺术团体、高校代表,作曲系师友和师生参加了此次研讨会。

杨锋教授代表学院对“钟信明教授从艺 60 周年 · 从教 55 周年”的相关活动表示祝贺,也对各位老前辈、老专家、校友返校光临表示感谢。他在致辞中说:“钟老师这种孜孜不倦的精神以及对创作的高度热情为我们学院目前正在努力工作的青年一代树立了非常好的榜样”。院长彭志敏教授的发言中,高度肯定钟信明教授取得的成绩,并表示崇高的敬意。他还指出:武汉音乐学院正积极响应党的十七届六中全会的号召,努力实现湖北省委关于建设文化强省,把武汉建设成为音乐之城的战略目标,当好排头兵、主力军。真心学习钟信明教授多年来在工作岗位上以德服人、教书育人的精神,结合教学改革,搞好学科建设。此外,他还谈到

① 杨锋:武汉音乐学院党委书记,教授。
② 胡志平:武汉音乐学院副院长,教授。
③ 李幼平:武汉音乐学院副院长,教授。

了如下几点体会：一、像钟信明教授那样发自内心的热爱音乐；二、像钟信明教授那样锲而不舍的坚持创作；三、像钟信明教授那样毫不动摇地扎根生活；四、像钟信明教授那样创作突出个人特色；五、像钟信明教授那样自主创新的使用技法。谢功成教授用80年代在“首届青年作曲家新作交流会”的指导思想评价钟信明教授的作品是“民族性与现代性相结合，探索性与可听性相结合”。

作曲家周志勇为钟老师送上了其新作《燕赵长歌》；周雪石代表首都师范大学作曲系赠与了《首都师范大学作曲系室内乐作品集》与两部博士论文集；长江大学艺术学院的教师代表赠送了湖北荆州出土文物“虎座鸟架鼓”的仿制品。此外，卞祖善、袁方、王安国、汪申申、邹野、吴粤北、李复斌、方石等也通过各种方式表达了对此次活动的祝贺。在研讨会结束之际，湖北省音协副主席宋乔为钟老师颁发了“第四届金编钟奖老艺术家终生成就奖”，以肯定其在60年从艺生涯、55年从教生涯中做出的突出贡献。

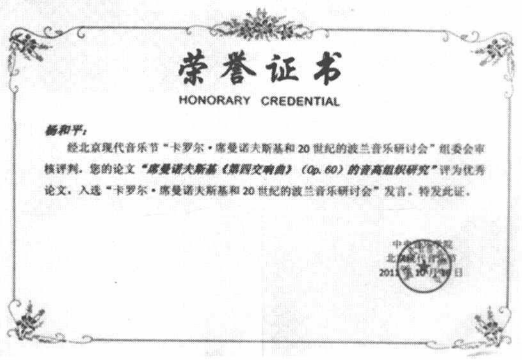
**2. 我院师生参加的研讨活动**

在2011年度的“上海电子音乐周”上，我院作曲系除组织多部作品参加音乐周各项活动之外，作曲系李鹏云副教授撰写的论文《“旧瓶”装“新酒”——刘健交互式电子音乐作品〈奉献〉中的创作思维及手法》也在音乐周组委会组织的论文征集中脱颖而出，并收录于此次音乐周的论文集中。本科生张敬弘撰写的论文《电子音乐思维在声学音乐创作中的应用——以Hemlut Lachenmann的Guero为例》（指导老师：刘健教授）和研究生肖华撰写的论文《利用Live. Remote构件实现效果器的整合》（指导老师：刘健教授）也入选本届《电子音乐与音乐新媒体研究》论文征集与评选。

2011年10月15～16日，“卡罗尔·席曼诺夫斯基(Karol Szymanowski)和20世纪的波兰音乐”①研讨会在中央音乐学院隆重举行。我院作曲系教师杨和平博士在大会上做了《席曼诺夫斯基第四交响曲(Op. 60)的音高组织研究》的精彩发言。发言从主题、和声、织体三个方面层层展开，抽丝剥茧，深入地分析了该作的技法特点，与会专家学者给予其高度评价，同名论文获“优秀论文奖”，这是继杨和平博士凭借其博士学位论文《谭盾歌剧研究》获得2010年上海市优秀博士论文奖之后的第二次获奖。

---

① 此次论文征集活动历经半年，组委会从数十部参选论文中评选出7篇优秀论文，其中，中央音乐学院3篇、上海音乐学院1篇、武汉音乐学院1篇、首都师范大学1篇、广西艺术学院1篇。研讨会前，中央音乐学院叶小钢副院长和陈丹布教授为优秀论文得主颁奖。



荣誉证书

HONORARY CREDENTIAL

杨和平：

经北京现代音乐节“卡罗尔·席曼诺夫斯基和20世纪的波兰音乐研讨会”组委会审核评判，您的论文*“席曼诺夫斯基《第四交响曲》（Op. 60）的音高组织研究”*评为优秀论文，入选“卡罗尔·席曼诺夫斯基和20世纪的波兰音乐研讨会”发言，特发此证。

图 8　杨和平获奖证书

2011 年 4 月 17 日，由上海音乐学院与国家图书馆联合主办的“谭小麟百年诞辰系列学术活动”在上海音乐学院举行，在此次学术活动的研讨会上，我院作曲系副主任刘涓涓副教授携论文《沟通与引领——从三首艺术歌曲管窥谭小麟的音乐创作》参加活动并在研讨会上发言。刘涓涓的发言就谭小麟先生具有代表意义的三首艺术歌曲在音乐体裁、曲式结构、和声调性、人声旋律等六个方面的创作特征进行了论述，并认为：谭小麟的歌词题材倚重中国文人的诗歌，音乐体裁与中国古代琴歌的属性相通，传达出文人音乐“雅致”的精神气质。他对曲式结构与钢琴织体的处理强调“精炼”的效果，与 20 世纪的“格言主义”大师韦伯恩的结构观念一致。对于人声旋律与和声调性，谭小麟着重内心体验的客观表现，呈现出“内敛”的创作个性，这种美学趣味与 20 世纪的“表现主义”大师勋伯格也有相通之处。谭小麟在创作中将欣德米特作曲技法与中国音乐文化作出了有效的结合，他的音乐风格超越了中国当时的创作环境。从中国专业音乐创作发展的历史角度看，谭小麟是东西方音乐文化积极的沟通者，也是中国现代音乐创作的引领者。

2011 年 11 月 21 日，“2011 上海音乐学院数字图书馆国际论坛暨工作坊”在上海音乐学院开幕，刘涓涓携论文《思维的印记——罗忠镕〈第四弦乐四重奏〉手稿研究》参加了此次活动。2011 上海音乐学院数字图书馆国际论坛暨工作坊持续一周，上海音乐学院图书馆与来自中国国家图书馆、美国国会图书馆、中央音乐学院图书馆、台湾师范大学音乐数位典藏中心、香港中文大学音乐系、美国劳格斯大学艺术学院、中国音乐学院图书馆、武汉音乐学院图书馆、天津音乐学院图书馆的专家团队，共同进行了包括《萧友梅手稿计划》、《李四光手稿计划》、《丁善德手稿计划》、《丁善德先生百年诞辰手稿图片展》、《丁善德音频计划》（贺绿汀《牧童短笛》）、《谭抒真李翠贞音频计划》（舒曼《小提琴与钢琴奏鸣曲》作品 121 号）、手稿研究与音乐分析论文发表会、历史音频与表演艺术论文发表会、“走进音乐”系列讲

图 9、10　谭小麟百年诞辰系列学术活动

座与上海音乐学院数字图书馆国际论坛等众多项目。

3. 作曲系教师论坛

2011 年，作曲系继续以“教师论坛”为阵地，举行了多场讲座，其中包括教师对科研成果的总结、教师出访后的情况介绍以及外请专家讲学等，这些“教师论坛”促进了学院作曲技术理论各专业教师的相互交流，也同时以此作为教学实践的一种模式，为学生提供了广泛了解学术动态的平台。

本年度的“教师论坛”共分为四期，第一期为中央音乐学院杨力教授的指挥公开课及讲座；第二期由符方泽主讲“马勒和他的交响曲”；第三期是作曲系邀请韩国作曲家李爱莲女士，主讲她的“音乐语法”，并举行了其作品音乐会；第四期为周进出访瑞士，参加卢塞恩夏季音乐节后，推出的“对西方现代经典音乐的再认识、借鉴与融合”的讲座。

上述教师论坛的顺利举行，如果说是一种“请进来”战略，2011 年 4 月 27 日，

赵曦在韩国全南大学所做的题为《武汉音乐学院近年来的新音乐创作》的讲座，则是“走出去”的集中表现，在这次讲座中，赵曦向韩国全南大学师生介绍了我院作曲系近年来的创作情况，并以刘健教授的《风的回声》、黄讯舫教授的《工尺谱游戏》以及其本人的《葳蕤》为例，进一步说明从“对民族音乐素材的运用与传统文化思想的表现”、“对电子音乐技术的运用与电子音乐思维的借鉴”、“对音色表现的拓展与音响空间的实验”在音乐作品中的集中反映，使韩国作曲家及作曲专业师生通过这一平台了解我院音乐创作的有关情况与成果。

2011年已经过去，武汉音乐学院即将在2013年迎来建校60周年庆典。2012年是我院作曲与作曲技术理论各专业积极为校庆做准备的一年，也是我院继续推动教学改革和课程改革的关键一年。目前，关于校庆的筹备工作已经启动，相关教学改革和课程改革的方案正在落实，一批即将新开设的课程和已经开设的新课程正在完善。这一切的措施都在表明，我院音乐创作与表演、作曲技术理论研究以及教学实践之间的联系正在逐步加深，而“创作与科研结合”、“教学与实践联姻”必将形成一个永恒的主题。

---

作者介绍

张　璟　武汉音乐学院作曲系副教授、教务处处长。
吴　霜　武汉音乐学院作曲系青年教师。

胡　晓

# 四川音乐学院新音乐创作、展演与研究综述

2011年，四川音乐学院在新音乐创作、展演与研究等诸方面，逐渐趋于一种更加合理、更为规范的状态，通过举办多种形式的当代音乐作品展演活动，力求将新音乐的教学、创作和研究融为一体，以达到推广并促进新音乐的作用。

本年度创作完成了新音乐作品22部（首）；举办了5场当代音乐作品专场音乐会；17部（首）作品在国内外展演；13部（首）作品在国内作曲及其他赛事中获奖；主办了2个专题系列学术活动；科学研究课题立项项目3个；在学术期刊或学术会议上发表论文13篇；举办或参与国内外学术交流活动达12项（次）。

相关情况，简述如下：

## 一、当代音乐作品专场音乐会简述

2011年共举办了5场由本院作曲家创作的当代音乐作品专场音乐会。除一场在美国卫斯理大学举办外，其余4场音乐会全部由川音师生担纲演奏。

1. 宋名筑、杨晓忠室内乐作品音乐会

2011年2月　美国伊利诺伊州卫斯理大学

这是美国伊利诺伊州卫斯理大学音乐学院主行的2010～2011年度“当代音乐研讨会”（Symposium of Contemporary Music）的一个重要组成部分。音乐会以“来自中国的新音乐”（New Music From China）为题，演奏了宋名筑、杨晓忠两位作曲家的6部室内乐作品。青年古筝演奏家周天丽参加了音乐会展演。

**宋名筑、杨晓忠室内乐作品音乐会节目单**

1. 三重奏《花夜》（2001）

2. 室内乐《青色》（2003）

3. 筝独奏《蜀锦图》（2011）

作曲 杨晓忠

演奏 周天丽 卫斯理大学室内乐团

4. 小提琴与钢琴《彝歌Ⅱ》—阿塞调(2005)

5. 木管五重奏《前奏与托卡塔》(2006)

6. 筝与室内乐《弦韵Ⅱ》(2010)

作曲 宋名筑

演奏 周天丽 卫斯理大学室内乐团

三重奏《花夜》——为长笛、小提琴和中提琴而作，创作于 2001 年，首演于“2001 中国天津国际现代音乐节暨中青年作曲家交流会”；2007 年参加在新西兰主办的“ACL 亚太地区现代音乐节”展演。作品以唯美的音乐表现，描绘出我国西南地区少数民族少女出嫁前夜的羞涩与幸福。细腻的写作构思、良好的把控能力，使作品的音乐表现性和艺术感染力十分突出，是一部极具可听性的当代音乐作品。

室内乐《青色》，完成于 2003 年，由瑞士新音乐团首演于“2003 中国成都国际现代音乐节暨中青年作曲家交流会”。作品在写作构思上，试图通过不同音色的转换与融合，以体现音乐的光影色彩。

筝独奏《蜀锦图》，是杨晓忠教授创作完成的一部新作。作品通过一种优雅、闲适的情调，描绘出古代蜀国市井纷繁、莺歌燕舞的欢悦景象。

小提琴与钢琴《彝歌Ⅱ》——阿塞调，完成于 2005 年，是作曲家“彝歌系列作品”之一。作品构建于彝族民歌基础，通过现代作曲技术的渲染，赋予传统民歌一

种新颖的音响色彩和规范的结构特征。

木管五重奏《前奏与托卡塔》，创作于2006年，在“2006第7届东方纪元中韩现代音乐节”上首演。

筝室内《弦韵Ⅱ》是宋名筑教授2010年完成的一部新作品。（作品简介，参见《中国新音乐年鉴2010卷》）

2. 尘香——景徐民乐作品音乐会

2011年6月　成都　四川音乐学院

这是川音作曲系青年教师、艺术硕士景徐（指导教师：易柯教授）的学位作品专场音乐会，展示了作曲家在攻读硕士学位期间创作完成的5部民乐新作品。

**尘香——景徐民乐作品音乐会节目单**

1.《子音》——两台古筝与打击乐（2010）

2.《破日》——琵琶独奏（2011）

3.《残香》——中阮独奏（2011）

4.《汝色》——古筝与琵琶、中阮及打击乐（2010）

5.《尘香》——古筝与民族管弦乐队（2011）

从音乐会节目单上不难发现，作曲家对音乐会的整体设计与安排，可谓匠心独具，散发出一种中国传统的人文情怀。这一特点，透过作品《子音》的简介，亦可进一步感悟到景徐在音乐创作方面的立意。

《子音》——两台古筝与打击乐，旨在表现“子欲行，止于音，未去反之，缠成情，绕出音，混沌于世”的精神层面。作品较为深入地展示出“音”与“情”理不清、

扯不断千丝万缕的联系，其音韵缠绵绯彻。作者以人性中“情”为依附，透示出“音者，心之动也，情动于中，故形成于音”的思想高度。音与情的追逐，闲情幽至，频移雁柱；含情低述，拂手续弹；凄凉绝意，独有剩弦。

需要说明的是，在音乐写作方面，景徐同样通过严谨的构思、娴熟的技巧体现了其创作功力。这一特质，使他的音乐，不仅具有一定的文化内涵，同时也显现出音乐创作本身所应具有的规范和水准。

3. 天籁筝乐团专场音乐会

2012年8月　第二届北京国际古筝音乐节

四川音乐学院的天籁筝乐团，是近年来活跃于国内外的一个优秀的音乐表演团体。本场音乐会展演的六首新音乐作品，全部出自川音师生之手。除杨晓忠的《蜀锦图》和景徐的《子音》外，另外的四部作品分别是：

| | |
|---|---|
| 《贡嘎声奇》——筝与巴扬(2011) | 作曲　张志亮 |
| 《浊浪》——为四台筝而作(2011) | 作曲　张志亮 |
| 筝独奏《溪亭音诗——图说如梦令》(2009) | 作曲　周桃桃 |
| 筝合奏《酒殇》 | 作曲　林　怡 |

二重奏《贡嘎声奇》，完成于2011年。这是作曲家在四川康巴地区看见绿色植被和皑皑白雪形成的一幅绝美图画时，通过声音记录下在不久的将来或许会消失的那一幅美丽图景。

《浊浪》——为四台筝而作，也是张志亮2011年的新作。作曲家在作品简介中写到：浑浊于音，动态于型；四台筝以并肩浊浪之势，造动态可听之音，通过三种不同的定弦在浊而不浑的音响组合方式间诉琴声之涌动。

筝独奏《溪亭音诗——图说如梦令》，是川音学子周桃桃研读李清照的《如梦令》“常记溪亭日暮……”后，根据词意创作而成。

筝合奏《酒殇》，取材于古琴曲《酒狂》的基本动机，通过衍生和发展，在多声部筝的组合形态中，使主题动机的调关系及音域范围得以延伸和扩展，将古朴的主题音调与现代作曲技法巧妙地融为一体。

4. 交响音乐会

2011 年 9 月　成都　四川音乐学院

经与我院交响乐团协商，决定从 2011 年起，本院作曲家所创作的乐队作品展演将被列入该团的年度演出季计划。这对于作曲家来说，无疑是一件幸事。在 2011 教师节交响音乐会上，演奏了宋名筑教授的三部乐队作品，分别是：小提琴与交响乐队《川江魂》(1995)、管弦乐序曲《蜀》(2009)、管弦乐序曲《祖国》(2009)。

这样一种合作，不仅让作曲家创作的作品能够尽快变成音响，对于音乐演奏团体自身的建设与发展来说，也是不可或缺、相得益彰的一个重要环节。倘若这种合作模式能够长期坚持下来，对新音乐创作、推广、展演和研究诸方面所产生的价值和作用是毋庸置疑的。

5. 蜀韵——民族交响音乐会

2012 年 11 月　北京　国家大剧院

“蜀韵——民族交响音乐会”是国家大剧院“春华秋实——艺术院校舞台艺术精品展演周”项目的一部分。音乐会由川音民族乐团担纲演奏，展演了 5 部民乐新作品。

**蜀韵——民族交响音乐会节目单**

| | |
|---|---|
| 《第一键笙狂想曲》(2010) | 作曲　邵春良 |
| 筝协奏曲《神女赋》(1995) | 作曲　易　柯 |
| 男声与乐队《船工号子》(1981) | 作曲　常苏民 |
| 二胡与弹拨乐《读“长恨歌”感怀》 | 作曲　易　柯 |
| 女声与乐队《蓝色深情》(2009) | 作曲　孙洪斌 |
| 笛子协奏曲《阿诗玛叙事诗》(1983) | 作曲　易　柯　张宝庆　易加义 |

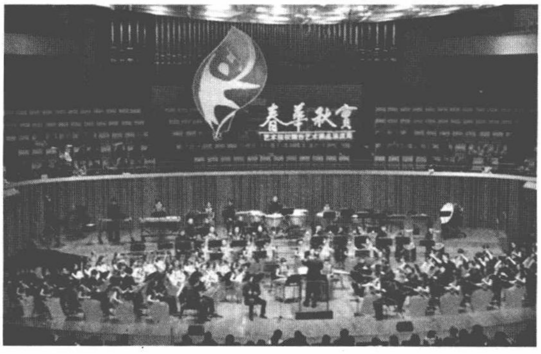
《第一键笙狂想曲》，完成于 2010 年。作品通过鲜明的双主题关系，在起伏跌宕的音乐表现之间，显现出独奏与乐队的交融性。

筝协奏曲《神女赋》，是作曲家畅游长江三峡“神女峰”后激情驰骋而作。乐曲通过对巫山神女迷离烟云、意态姗姗、生命与爱情之重的缕缕追思，抒发了沧海不尽、美好永恒、人神合一的哲思感慨与浪漫情怀。

二胡与弹拨乐《读“长恨歌”感怀》，取材于唐诗《长恨歌》。其音乐构思，集凄婉动听而又无奈于一体，歌颂了唐明皇和杨贵妃之间凄婉的爱情。

女声与乐队《蓝色深情》，创作完成于 2009 年。优美舒缓的旋律，构建起整体的音乐意境；在良好的结构空间中，凸显出音乐的可听性。

笛子协奏曲《阿诗玛叙事诗》，是易柯教授的早期作品，曾荣获第二届全国民族器乐作曲比赛二等奖。



## 二、其他形式的作品展演情况简述

2011 年，川音作曲群体还通过各种途径，在国内外展演了 17 部（首）不同类型的新音乐作品。作品展演的数量虽不算太多，但委约作品的数量有所增加，或许亦能成为有别于以往的一个特点。

**2011 年 2 月**

陆敏捷的电子音乐作品《往生极乐》——为汶川地震遇难者而作，在美国俄勒冈大学主办的第一届国际 Sonic Rain 系列音乐会上首演。作品将传统佛教文化元素融于音频技术之中，通过各种音响材料的变化、演进，显现出作品的艺术感染力。这是本次系列音乐会唯一入选的中国作品。

SCHOOL OF MUSIC AND DANCE

Beall Concert Hall
7:00 p.m.

Sunday evening
February 13, 2011

THE GUEST ARTIST SERIES

presents

SONIC RAIN

featuring works by

*David Berezan (Canada)*
*Daniel Blinkhorn (Australia)*
*jef chippewa (Canada)*
*Francis Dhomont (France)*
*John Gibson (United States)*
*Minjie Lu (China)*
*Dennis Miller (United States)*
*Yota Morimota (Japan)*
*Cort Lippe (United States)*
*Diana Salazar (United Kingdom)*
*Barry Schrader (United States)*
*Barry Truax (Canada)*
*Inès Wickmann (Columbia)*

O | UNIVERSITY OF OREGON

邹向平为大型民族乐队而作的《幻想的色彩》（2011，香港中乐团委约），首演于香港第 39 届艺术节。

作品由一个简单因素开始，逐渐演变为一种多姿多彩的画面，在现代与传统间力求获得平衡，使各种个性突出的民族乐器在音高、音色、节奏、多声、旋律、织体等诸多层面得以充分地展示。

**2011 年 3 月**

白小墨的新作，《庆典》——电子音乐，首演于成都。

这是为 Kyma 系统而作的电子音乐。作品将现场观众的声音作为基本材料，利用电子手段加以解构和变形，通过 iPad 控制网络中的计算机进行实时处理。

**2011 年 4 月**

杨晓忠的萨克斯四重奏《移动的背景》(2009)，在 2011 克罗地亚扎格勒布国际现代音乐节(ISCM World New Music Days 2011 Zagreb)上展演。该作品是本届 ISCM 国际现代音乐节上展演的唯一一部来自中国大陆的新音乐作品。

**2011 年 6 月**

张志亮的两部新作，《秋思》——为琵琶与室内乐队而作(2011，演奏家委约)、《贡嘎声奇》——筝与巴扬(2011，演奏家委约)，首演于四川音乐学院。

在作品《秋思》的创作构思上，通过慢—快—慢—快的速度对比，利用调性关系的不断变换，逐渐将音乐推向高潮，借此来表现作曲家对“秋景、秋意”的一种感悟与臆想。

**2011 年 7 月**

杨晓忠的舞剧作品《红军花》，参加文化部主办的 2011 年全国现代优秀剧目展演。

白小墨的电子音乐与影像《晚的时间Ⅱ》于成都首演。

该作品是为 Kyma 和 Jitter 而作。表演者应用 iPad 控制网络中的计算机合成声音，实时完成声音的设计与组织形态，形成声音与影像间的互动。影像材料采集自现场，影像的颜色、点阵、点距等因素会随音乐的变化而改变。

**2011 年 9 月**

邹向平为大型民族乐队而作的《板车号子与山歌》(2011，香港中乐团委约)，

由香港中乐团在成都骄子音乐厅举行的“港韵耀金秋”——成都爱心音乐会上首演。作品以耳熟能详的四川民歌“槐花几时开”和板车号子为基本素材，表现了四川所特有的地域风情。

2011 年 10 月

邹向平的新作钢琴三重奏《记忆Ⅰ》(2011，东亚现代音乐节委约)和毛竹的二重奏《中国皮影》——为单簧管与打击乐而作(2011)，首演于日本广岛“东亚现代音乐节”(Contemporary Music Festival in East Asia)。

在钢琴三重奏《记忆Ⅰ》的写作构思上，作曲家将民歌的音调的融入戏剧性的发展过程，使其产生空间和时间的交错对话，在结尾部分引用了前辈作曲家的音乐素材，形成一种“类拼贴”的音乐效果。

《中国皮影》这部作品的创作灵感，来自于皮影戏，音高素材源于非洲中部土著辟格米人(Mbuti Pygmies)的笛子音乐，打击乐部分的一些节奏和音色则源于中国戏曲音乐。将不同文化背景的音乐素材融为一体，以期描绘出皮影戏中两个皮偶相互打斗的交织场景。

2011 年 11 月

胡晓的新作《康定情歌的随想》——为交响管乐团而作(2011，川音交响管乐团委约)，首演于四川音乐学院。作品以脍炙人口的《康定情歌》为基本材料，悦耳动听的歌腔曲调、富于变化的节奏律动，营造出起伏跌宕的音响氛围，呈现一种流畅、自然的音乐意向。

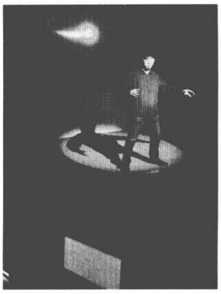
2011 年 12 月

白小墨的互动电子音乐与影像《没有声音的房间》，首演于成都。

作品建立在由 Kyma、Kinect、Max/MSP 和 Xcode 等多个程序构架的系统上，表演者通过舞台形体语言演奏电子音乐，并控制视频。运动是物质存在于时空中的状态时序；我们所看到和听到的，是动作分别在影像和声音中的投射，同时也是存在的表征和佐证，人即是乐器。

张志亮的民乐五重奏《泉语 · 花舍》(2011，演奏家委约)，首演于四川音乐学院。

作品选用白族音乐中的两个动机分别代表“泉”与“花”。两个动机时而分离时而合并，旋律音调从模糊开始直到尾声处才融合在一个完整的，略带忧伤的柔板曲调中。那忧伤的情调，犹如是植根于白族民歌深层结构形式中一种固有的“基因”元素。



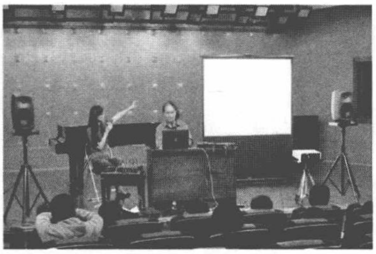
## 三、专题学术系列活动简述

1. 交互式电子音乐学术研究与展演系列(2011 年 10 月)

交互式电子音乐研究与展演系列学术活动，是在 2010 年举办的计算机音乐研究与展演系列基础上的一种延展。这也是川音电子音乐专业今后发展的一个主要方向。2011 年 10 月举办的系列活动，历时一周，由法国“格拉姆国立音乐创研中心”、美国俄勒冈大学“交互音乐技术中心”和川音“录音合成与计算机音乐实

验室"联合主办。内容包括：电子音乐创作及展演专题学术讲座、装置艺术与互动音乐专题学术讲座、Kyma 系统应用技巧大师班教学、交互式电子音乐作品专场音乐会。

这一系列学术活动的开展，在进一步拓宽自身眼界的同时，为川音电子音乐专业的教学、创作与研究，注入了新的活力，同时也为该专业与国际相关机构和院校间的紧密合作，从最初的构想进入到可操作的实质阶段。这次系列学术活动所取得的成效是不言而喻的，其影响在川音电子音乐专业今后的发展历程中，将会逐渐显露出来。



这次系列学术活动的主讲专家包括：法国里昂"格拉姆国立音乐创研中心"的艺术家鲁克特先生、作曲家陶钰、打击乐演奏家杨怡萍，美国俄勒冈大学"交互音乐技术中心"的 Jeffrey Stolet 教授、研究生王迟等。

2. 勋伯格作品展演系列(2011 年 11 月)

由维也纳勋伯格音乐中心和四川音乐学院联合主办的"勋伯格作品展演系列学术活动"，是继 2010 年后，第二次在川音举行。本年度活动，分别由来自奥地利的小提琴演奏家、作曲家 Rene Staar 教授和来自美国的声乐艺术指导 Michael Ingham 教授主持。内容包括：

勋伯格作品演奏工作坊

勋伯格艺术歌曲大师班教学

"维也纳之声"系列音乐会"勋伯格作品展演"

1. 勋伯格管弦乐作品音乐会

2. 勋伯格室内乐作品音乐会

3. 勋伯格艺术歌曲作品音乐会

在勋伯格管弦乐作品音乐会上，Rene Staar 教授指挥川音交响乐团和合唱团成功展演了勋伯格《第二室内交响乐》和《华沙幸存者》。

在勋伯格室内乐作品音乐会上，Rene Staar 教授指挥川音室内乐团成功展演了勋伯格的“拿破仑颂”以及由勋伯格改编的室内乐版“大地之歌”。

在勋伯格艺术歌曲作品音乐会上，经过美国声乐专家 Michael Ingham 教授的悉心指导，川音的几位青年歌唱家首次将勋伯格创作的艺术歌曲作品成功地搬上了舞台。如此大规模的展演勋伯格的作品，在川音还是第一次。这一状况在国内亦不多见。相信这样一种经历和体验，将会使年轻的音乐家们受益终身。

如果说，在2010年举办的“勋伯格艺术作品展演系列学术活动”中，川音师生在参与过程中，对20世纪作曲大师勋伯格及其作品仅限于一种粗浅认知水平的话，在2011年举办的“勋伯格作品展演系列学术活动”期间，通过作品演奏工作坊的磨砺与大师班教学，年轻的音乐家们在音乐会上的表现可圈可点，无论从风格、技能上，还是对作品的理解和表现水平上，都有了一定的提升。由此可见，只要能够潜下心来，认真探究，同样可以通过新音乐作品来展现其才华。

奥地利勋伯格中心与四川音乐学院联合主办的这一项目，明年还将继续，届时将选派优秀的音乐家赴维也纳勋伯格音乐中心接受更全面、系统地学习。

## 四、其他学术活动情况简述

本年度举办或参与的其他学术 12 项(次),包括音乐节、学术会议、学术讲座及学术研讨会等。

2011 年 2 月

宋名筑、杨晓忠应邀赴美国伊利诺伊卫斯理大学访问交流,参加 2011“中国新音乐与音乐教育论坛”。本次论坛上,宋名筑教授作了关于《中国音乐教育现状及四川音乐学院作曲教学发展历程》的专题报告,杨晓忠教授以《中国当代新音乐创作的文化内核与作曲技术之关联的表象特征》为题,作了专题演讲。

2011 年 4 月

川音作曲家代表团应邀赴克罗地亚萨格勒布,出席 ISCM“2011 国际现代音乐节”。这是川音 2007 年正式成为 ISCM 附属成员单位之后,首次以附属会员的身份组团参加国际现代音乐节。在首日举行的由各成员单位参加的全体大会上,ISCM 现任主席戴维先生宣布,“欢迎四川音乐学院四年后重返 ISCM 大家庭。”杨晓忠教授的萨克斯四重奏《移动的背景》(2009),在本届音乐节上举行展演。川音作曲家群体在十余天的音乐节中,参加了所有的学术交流活动,进一步拓宽了自

己的眼界，增进了与世界各国作曲家之间的友谊，获益匪浅。

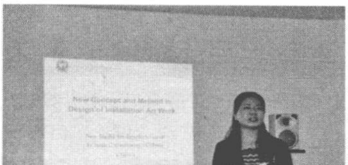
音乐节期间，作为作曲家的克罗地亚总统约西波维奇先生在总统府接见了全体与会代表，并与我院代表亲切交谈、合影留念。

**2011 年 6 月**

川音新媒体音乐研究小组应邀赴美国纽约，参加由纽约大学主办的“2011 国际电子音乐研究（EMS）年会”。

EMS 从世界各国提交的百余件论文和作品中，选择了 38 件论文和作品参加“2011 国际电子音乐研究年会”。川音新媒体音乐研究小组提交的《装置艺术设计的新理念与新方法》与《作品〈鱼说〉的创作新模式与艺术分析》两篇论文以及装置艺术作品《鱼说》脱颖而出，成功入选。

在本届年会上，所发表的两篇论文及装置艺术作品的展示，受到法国、日本、巴西、美国、荷兰等国专家、学者的好评与关注。能够入选和参与 EMS 年会，是川音“新媒体音乐研究”迈向国际学术平台，展示自己的一次难得的机遇，也是电子音乐学科建设逐渐走向成熟的一个标志。



**2011 年 9 月**

邹向平教授应邀赴瑞典维斯比国际作曲家中心（Visby International Center for Composers），进行为期一个月的学术交流与音乐创作。该机构由瑞典作曲家协会、哥特兰岛作曲家协会及作曲学院共同出资建立，是 ISCM 的协作单位，自成立十年来，曾经为来自世界各地的四百多位作曲家提供了各种学术交流与音乐创作的机会。

"阳光杯"2011 中国·成都第七届学生新音乐作品比赛在川音举行。

本次比赛收到来自中国、美国、法国、韩国等不同国家和地区的参赛作品 33 件,本届比赛评委会主席由我国著名作曲家高为杰先生担任。经过评委会的认真评审,6 部作品获得等级奖。来自韩国 Yonsei University College of Music 郑嘉暎的室内乐作品《响》(Hyang)一举夺得桂冠。

我国著名音乐理论家,中央音乐学院李吉提教授应邀举办"中国当代音乐创作漫谈"学术讲座。李吉提先生就当代音乐的音乐语言诸如泛调性、多调性、节拍、节奏、音色、织体等方面的变化,通过几位中国著名作曲家的作品,对当代音乐语言特征及其变化规律进行了详尽分析和深入探讨。李教授渊博的知识,精彩的讲解,受到我院作曲与作曲技术理论专业师生的交口称赞。

李吉提先生讲座内容包括:

1. 中国现代音乐创作回顾

2. 在新的世纪我们应该干些什么

3. 中国当代歌剧赏析

**2011 年 10 月**

作曲家邹向平、毛竹应邀赴日本广岛参加"2011 东亚现代音乐节(Contemporary Music Festival in East Asia)"。音乐节期间,首演了两位作曲家的两部新作。邹向平教授举办了《我的音乐和音乐表现手法》的专题讲座,邹向平教授和毛竹老师参加了在广岛文化交流中心举行的作曲专题讨论会。毛竹以《多元文化视角下的中国当代音乐创作》为题,作了专题演讲。

胡晓、陆敏捷应邀出席由上海音乐学院主办的"上海国际电子音乐周"活动。音乐周期间,胡晓教授向来自国内艺术高校的专家、学者介绍了川音近年来在电子音乐教学方面的有关情况及对该专业的发展思考。

高畅、陈国威和李铁希三位老师应邀出席由上海音乐学院主办的"2011 中国

当代音乐作品和声论坛”学术活动。高畅教授在论坛上就他自己的论文《五声性集合及十二音组合》进行了宣讲。

2011 年 12 月

日本八户工业大学博士小坂谷寿一教授应邀到川音进行学术交流活动。

小坂谷寿一教授介绍了他本人在计算机音乐方面最新研究的成果，并与川音电子音乐专业教师进行了讨论和交流。

## 五、学术成果情况简述

本年度共有 13 部作品在国内举办的作曲比赛和其他赛事中荣获佳绩。

音乐作品比赛获奖情况：

作曲专业学生庞艳的室内乐《破晓》(2011)，刘鹏的室内乐《忘渔》(2011)和王心阳的弦乐四重奏《幻想曲·间奏曲与终曲》(2011)，在“阳光杯”2011 中国·成都第七届学生新音乐作品比赛中均荣获三等奖。这是近年来川音在这一国际性学

生新音乐作品比赛中所取得的好成绩。

王心阳的作品《协奏曲似的组曲》——为降 B 调单簧管与钢琴三重奏而作(2011),在上海音乐学院主办的 2011“百川奖”作曲比赛荣获第一名。

昌英中教授的无伴奏合唱《吉祥阳光》(2008),获“第八届中国音乐金钟奖”银奖。

杨晓忠教授的无伴奏女声合唱《生命之花——孩子啊！你降生在天摇地动的时候》(2011),获“第八届中国音乐金钟奖”优秀作品奖。

杨新民教授的合唱《川剧传奇》,方芳的钢琴组曲《音画素描》,毛竹的钢琴独奏《游戏歌谣》和王心阳的钢琴与弦乐队协奏曲《利州山歌与鼓乐》等 4 部作品,在“第八届中国音乐金钟奖”比赛中获得入围奖。

其他赛事获奖情况:

白小墨的交互式影音作品《互动试衣镜》(2010),荣获“第一届奥图码创意投影大赛”一等奖。

白小墨的交互式影音作品《虚拟展览馆》(2010),荣获“第二届奥图码创意投影大赛”一等奖。他的另一部交互式影音作品 *Magical Book*(2010),荣获“第二届奥图码创意投影大赛”二等奖。

## 六、科学研究情况简述

在科学研究方面,本年度取得的各类成果共 16 项。具体情况如下:

科学研究课题 3 项

《影视音乐与画面的声画节奏研究》

主研:姚琦,教育部课题

《跨媒体交互艺术中的音乐创作与演奏》

主研:毛竹,四川省教育厅重点课题

《五声性音高结构研究》

主研:高畅等,四川省教育厅重点课题

以上三个课题,两个属电子音乐研究范畴,一个是作曲技术理论研究范畴。均于 2011 年通过立项,进入实验与研究阶段。

论文发表 6 篇

赖群《从作品中挖掘音乐要素,在教学中实现融会贯通——以〈图画展览会〉的音乐要素提取为例》,发表于《音乐探索》2011 年第 1 期。

易良军:《梅西安〈八首前奏曲〉中有限移位模式的运用》,发表于《音乐探索》2011年第1期。

郭龙《神圣简约主义十二音序列音乐——约翰·塔文纳〈阿赫玛托娃安魂曲〉写作手法分析》,发表于《音乐探索》2011年第2期。

陈国威《音色结构与集合结构功能的整体结构控制〈威伯恩管弦乐小品五首〉OP.10 NO.1的结构力途径》,发表于《音乐探索》2011年第3期。

邹向平《倾听来自亚得里亚海东岸的音乐浪潮——出席2011年世界新音乐节和萨格勒布双年音乐节的随录与启示》,发表于《人民音乐》2011年10月刊。

扈斌《交织的素材、线状的结构、多元的文化——杨晓忠与他的〈移动的背景〉》,发表于《大众文艺》2011年第11期。

专题演讲及论文宣讲等7项(次)

(具体内容,参见本文"其他学术活动情况简述"部分)

长期以来,四川音乐学院作曲群体,在新音乐作品创作方面取得的成就令人欣喜,这是有目共睹的事实;2011年,川音从事音乐表演的师生,对新音乐、新作品所表现出来的热情,让作曲家们感到十分的欣慰。但是,在作曲技术理论研究方面相对滞后的状况,却不得不让人感到有些担忧,这是需要引起我们重视和思考的现实问题。但愿川音能够尽快从目前的理论研究的困境中走出来,冲破"瓶颈"的限制,使四川音乐学院的作曲与作曲技术理论学科建设,在协调发展过程中更趋完善,形成一种新的合力。

---

作者介绍

胡　晓　四川音乐学院作曲教授,电子音乐系主任,录音合成与计算机音乐实验室主任。

## 2011 年度四川音乐学院新音乐创作、展演、学术活动以及科学研究

## 成果目录

### Ⅰ 音乐作品创作 22 部(首)

首演作品 17 部(首)

| 编号 | 作曲 | 作品名称 | 首演地点 | 首演时间 |
|---|---|---|---|---|
| 01 | 陆敏婕 | 电子音乐《往生极乐》——为汶川地震遇难者而作 | 美国 | 2011.2 |
| 02 | 邹向平 | 《幻想的色彩》——为民族乐队而作 | 香港 | 2011.2 |
| 03 | 杨晓忠 | 筝独奏《蜀锦图》 | 美国 | 2011.2 |
| 04 | 白小墨 | 电子音乐——《庆典》 | 成都 | 2011.3 |
| 05 | 景徐 | 《破曰》——琵琶独奏 | 成都 | 2011.6 |
| 06 | 景徐 | 《残香》——中阮独奏 | 成都 | 2011.6 |
| 07 | 景徐 | 《尘香》——古筝与民族管弦乐队 | 成都 | 2011.6 |
| 08 | 张志亮 | 《秋思》——琵琶与室内乐队 | 成都 | 2011.6 |
| 09 | 张志亮 | 《贡嘎声奇》——古筝与巴扬 | 成都 | 2011.6 |
| 10 | 张志亮 | 《浊浪》——为四架古筝而作 | 北京 | 2011.8 |
| 11 | 邹向平 | 《板车号子与山歌》——为大型民族乐队而作 | 成都 | 2011.9 |
| 12 | 白小墨 | 《晚的时间 Ⅱ》——电子音乐与影像 | 成都 | 2011.9 |
| 13 | 邹向平 | 钢琴三重奏《记忆 Ⅰ》 | 日本 | 2011.10 |
| 14 | 毛竹 | 《中国皮影》——单簧管与打击乐 | 日本 | 2011.10 |
| 15 | 胡晓 | 《康定情歌的随想》——为交响管乐团而作 | 成都 | 2011.11 |
| 16 | 白小墨 | 《没有声音的房间》——互动电子音乐与影像 | 成都 | 2011.12 |
| 17 | 张志亮 | 《泉语·花舍》——民乐五重奏 | 成都 | 2011.12 |
| 18 | 肖岗 | 大管独奏《山高水长》 | | |
| 19 | 郭龙 | 木管十重奏《古典气质》 | | |
| 20 | 毛竹 | 《秋风词》——竖琴独奏 | | |
| 21 | 陆敏婕 | 《守望的图瓦》——四声道电子音乐 | | |
| 22 | 刘奇琦 | VALOKAYATI for Carillon(大钟琴) | | |

## Ⅱ 作品专场音乐会 5 场

### 一、宋名筑、杨晓忠作品音乐会

2011 年 2 月 美国 伊利诺伊

| 编号 | 作 曲 | 作 品 名 称 |
|---|---|---|
| 01 | 杨晓忠 | 《花夜》——室内乐(2001) |
| 02 | | 《青色》——室内乐(2003) |
| 03 | | 《蜀锦图》——筝独奏(2011) |
| 04 | 宋名筑 | 小提琴与钢琴《彝歌Ⅱ》——阿塞调(2005) |
| 05 | | 木管五重奏《前奏与托卡塔》(2006) |
| 06 | | 《弦韵Ⅱ》——筝与室内乐(2010) |

### 二、尘香——景徐民乐作品音乐会

2011 年 6 月 成都

| 编号 | 作 曲 | 作 品 名 称 |
|---|---|---|
| 01 | 景 徐 | 《子音》——两台筝与打击乐(2010) |
| 02 | | 《汝色》——筝、琵琶、中阮及打击乐(2010) |
| 03 | | 《残香》——中阮独奏(2011) |
| 04 | | 《破曰》——琵琶独奏(2011) |
| 05 | | 《尘香》——筝与民族管弦乐队(2011) |

### 三、第二届北京国际古筝音乐节“天籁筝乐团专场音乐会”

2011 年 8 月 北京

| 编号 | 作 曲 | 作 品 名 称 |
|---|---|---|
| 01 | 杨晓忠 | 《蜀锦图》——筝独奏(2011) |
| 02 | 景 徐 | 《子音》——两台筝与打击乐(2010) |
| 03 | 张志亮 | 《贡嘎声奇》——筝与巴扬(2011) |
| 04 | | 《浊浪》——为四台筝而作(2011) |
| 05 | 周桃桃 | 筝独奏《溪亭音诗——图说如梦令》(2009) |
| 06 | 林 怡 | 《酒殇》——筝合奏 |

### 四、交响音乐会

2011 年 9 月　成都

| 编号 | 作　曲 | 作　品　名　称 |
| --- | --- | --- |
| 01 | 宋名筑 | 小提琴与乐队《川江魂》(1996) |
| 02 | | 管弦乐序曲《蜀》(2009) |
| 03 | | 管弦乐序曲《祖国》(2009) |

### 五、蜀韵——民族交响音乐会

2011 年 11 月　北京

| 编号 | 作　曲 | 作　品　名　称 |
| --- | --- | --- |
| 01 | 易　柯 | 筝协奏曲《神女赋》(1995) |
| 02 | | 二胡与弹拨乐队《读"长恨歌"感怀》 |
| 03 | 易　柯<br>易加义<br>张宝庆 | 笛子与民族乐队《阿诗玛叙事诗》(1985) |
| 04 | 孙洪斌 | 《蓝色深情》——女声与民族乐队(2009) |
| 05 | 邵春良 | 《第一键笙狂想曲》(2010) |

## Ⅲ　其他形式的作品展演 17 部(首)

| 编号 | 时　间 | 地　点 | 参与者 | 事　　件 |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| 01 | 2011 年 2 月 | 美　国 | 陆敏婕 | 电子音乐作品《往生极乐》——为汶川地震遇难者而作(2011),在美国尤金俄勒冈大学举办的"第一届 Sonic Rain 系列音乐会"上首演 |
| 02 | | 香　港 | 邹向平 | 《幻想的色彩》——为民族乐队而作(2011),在"香港第 39 届艺术节"上首演 |
| 03 | 2011 年 3 月 | 成　都 | 白小墨 | 电子音乐——《庆典》(2011),在成都举办的"当代艺术展"上首演 |
| 04 | 2011 年 4 月 | 克罗地亚<br>扎格勒布 | 杨晓忠 | 萨克斯四重奏《移动的背景》(2009),在"2011 克罗地亚扎格勒布国际现代音乐节(ISCM World New Music Days 2011 Zagreb)"上展演 |
| 05 | 2011 年 6 月 | 美　国 | 白小墨 | 《鱼说》——互动声音与影像装置作品(2009),在美国纽约大学主办的"2011 国际电子音乐年会"上展演 |
| 06 | | 成　都 | 张志亮 | 《秋思》——琵琶与室内乐队(2011),首演于四川音乐学院 |
| 07 | | | | 《贡嘎声奇》——为古筝与巴扬而作(2011),首演于四川音乐学院 |

（续表）

| 编号 | 时　间 | 地　点 | 参与者 | 事　件 |
|---|---|---|---|---|
| 08 | 2011年7月 | 成　都 | 杨晓忠 | 舞剧《红军花》，参加文化部主办的“2011年全国现代优秀剧目展演” |
| 09 | | | 白小墨 | 《晚的时间Ⅱ》——电子音乐与影像（2011），在2011成都双年展上首演 |
| 10 | 2011年9月 | 成　都 | 邹向平 | 《板车号子与山歌》——为大型民族乐队而作（2011），由香港中乐团在“港韵耀金秋”——成都爱心音乐会上首演 |
| 11 | 2011年10月 | 日　本 | 邹向平 | 钢琴三重奏《记忆Ⅰ》（2011），首演于日本广岛“东亚现代音乐节”（Contemporary Music Festival in East Asia） |
| 12 | | | 毛　竹 | 《中国皮影》——单簧管与打击乐（2011），首演于日本广岛“东亚现代音乐节”（Contemporary Music Festival in East Asia） |
| 13 | 2011年11月 | 成　都 | 胡　晓 | 《康定情歌的随想》——为管乐团而作（2011），首演于四川音乐学院 |
| 14 | 2011年12月 | 成　都 | 白小墨 | 《没有声音的房间》——互动电子音乐与影像（2011），在成都举办的“综合媒介艺术展”上首演 |
| 15 | | | 张志亮 | 《泉语·花舍》——民乐五重奏（2011），首演于四川音乐学院 |
| 16 | | | 宋名筑 | 小提琴与钢琴《彝歌Ⅰ》——尼苏调（2003），展演于四川音乐学院 Vadim Mazo 独奏音乐会 |
| 17 | | | | 小提琴与钢琴《彝歌Ⅱ》——阿塞调（2005），展演于四川音乐学院 Vadim Mazo 独奏音乐会 |

## Ⅳ　作品获奖13部（首）

| 编号 | 时　间 | 地　点 | 获奖者 | 比赛名称及奖项 |
|---|---|---|---|---|
| 01 | 2011年1月 | 上　海 | 白小墨 | 交互式影音作品《互动试衣镜》（2010），“第一届奥图码创意投影大赛”一等奖 |
| 02 | 2011年5月 | | | 交互式影音作品《虚拟展览馆》（2010），“第二届奥图码创意投影大赛”一等奖 |
| 03 | | | | 交互式影音作品《Magical Book》（2010），“第二届奥图码创意投影大赛”二等奖 |
| 04 | 2011年9月 | 成　都 | 庞　艳 | 室内乐《破晓》（2011），“阳光杯”2011中国·成都第七届学生新音乐作品比赛三等奖 |
| 05 | | | 刘　鹏 | 室内乐《忘渔》（2011），“阳光杯”2011中国·成都第七届学生新音乐作品比赛三等奖 |
| 06 | | | 王心阳 | 弦乐四重奏《幻想曲·间奏曲与终曲》（2011），“阳光杯”2011中国·成都第七届学生新音乐作品比赛三等奖 |

（续表）

| 编号 | 时 间 | 地 点 | 获奖者 | 比赛名称及奖项 |
|---|---|---|---|---|
| 07 | 2011年12月 | 上 海 | 王心阳 | 《协奏曲似的组曲》——为降B调单簧管与钢琴三重奏而作(2011)，上海音乐学院"百川"奖作曲比赛第一名 |
| 08 | | 北 京 | 昌英中 | 无伴奏合唱《吉祥阳光》(2010)，"第八届中国音乐金钟奖"银奖 |
| 09 | | | 杨晓忠 | 无伴奏女声合唱《生命之花——孩子啊！你降生在天摇地动的时候》(2011)，"第八届中国音乐金钟奖"优秀作品奖 |
| 10 | | | 杨新民 | 合唱《川剧传奇》，"第八届中国音乐金钟奖"作品入围奖 |
| 11 | | | 方 芳 | 钢琴组曲《音画素描》，"第八届中国音乐金钟奖"作品入围奖 |
| 12 | | | 毛 竹 | 钢琴独奏《游戏歌谣》，"第八届中国音乐金钟奖"作品入围奖 |
| 13 | | | 王心阳 | 钢琴与弦乐队协奏曲《利州山歌与鼓乐》(2011)，"第八届中国音乐金钟奖"作品入围奖 |

## Ⅴ 学术交流活动7项(次)

| 编号 | 时 间 | 地 点 | 参与者 | 事 件 |
|---|---|---|---|---|
| 01 | 2011年2月 | 美 国<br>伊利诺伊 | 宋名筑<br>杨晓忠 | 应邀赴美国伊利诺伊卫斯理大学进行交流访问，参加2010～2011年度"当代音乐研讨会"学术活动 |
| 02 | 2011年4月 | 克罗地亚<br>扎格勒布 | 作曲家<br>代表团 | 应邀出席在克罗地亚举办的"ISCM国际现代音乐节" |
| 03 | 2011年6月 | 美国纽约 | 新媒体<br>音乐研<br>究小组 | 应邀参加在纽约大学举办的"2011国际电子音乐研究"(EMS)年会。 |
| 04 | 2011年9月 | 瑞 典 | 邹向平 | 应邀赴维斯比国际作曲家中心(Visby International Center for Composers)进行为期一个月的学术交流与音乐创作活动 |
| 05 | 2011年10月 | 日本广岛 | 邹向平<br>毛 竹 | 应邀赴日本广岛参加"2011东亚现代音乐节" |
| 06 | | 上 海 | 胡 晓<br>陆敏婕 | 应邀出席由上海音乐学院主办的"上海国际电子音乐周" |
| 07 | | | 高 畅<br>陈国威<br>李轶希 | 应邀出席由上海音乐学院主办的"2011中国当代音乐作品和声论坛"学术活动。 |

## Ⅵ 学术讲座及学术研讨5项(次)

| 编号 | 时 间 | 主 讲 人 | 内 容 |
|---|---|---|---|
| 01 | 2011年9月 | 中国音乐学院高为杰教授 | 应邀主持“阳光杯”2011中国·成都第七届学生新音乐作品比赛 |
| 02 | | 中央音乐学院李吉提教授 | 应邀举办“中国当代音乐创作漫谈”学术讲座 |
| 03 | 2011年10月 | 法国格拉姆国立音乐创研中心专家布鲁克特先生、陶钰女士 | 应邀举办“法国格拉姆国立音乐创研中心电子音乐创作及展演”讲座 |
| 04 | | 美国俄勒冈大学交互音乐技术中心主任杰夫瑞·斯图莱特(Jeffrey Stolet)、研究生王迟 | 应邀举办“装置艺术、互动音乐”专题讲座并举办“电子音乐创作中Kyma系统应用技巧”大师班教学 |
| 05 | 2011年12月 | 日本八户工业大学博士小坂谷寿一教授 | 应邀进行学术交流活动 |

## Ⅶ 科学研究成果16项(次)

科研课题3项　论文发表6篇　专题演讲及论文宣讲等7项(次)

| 编号 | 作 者 | 项目名称 | 成果形式 | 发表时间 |
|---|---|---|---|---|
| 01 | 姚 琦 | 《影视音乐与画面的声画节奏研究》 | 科研课题 | 2011年8月教育部2011年度人文社会科学研究课题立项 |
| 02 | 毛 竹 | 《跨媒体交互艺术中的音乐创作与演奏》 | 科研课题 | 2011年11月四川省教育厅2011年度重点科研项目立项 |
| 03 | 高 畅<br>李轶希<br>范雅婷 | 《五声性音高结构研究》 | 科研课题 | 2011年12月四川省教育厅2011年度重点科研项目 |
| 04 | 赖 群 | 《从作品中挖掘音乐要素，在教学中实现融会贯通——以〈图画展览会〉的音乐要素提取为例》 | 论 文 | 发表于《音乐探索》2011年第1期 |
| 05 | 易良军 | 《梅西安〈八首前奏曲〉中有限移位模式的运用》 | 论 文 | 发表于《音乐探索》2011年第1期 |
| 06 | 郭 龙 | 《神圣简约主义十二音序列音乐——约翰·塔文纳〈阿赫玛托娃安魂曲〉写作手法分析》 | 论 文 | 发表于《音乐探索》2011年第2期 |
| 07 | 陈国威 | 《音色结构与集合结构功能的整体结构控制——〈威伯恩管弦乐小品五首〉OP.10 NO.1的结构力途径》 | 论 文 | 发表于《音乐探索》2011年第3期 |
| 08 | 邹向平 | 《倾听来自亚得里亚海东岸的音乐浪潮——出席2011年世界新音乐节和萨格勒布双年音乐节的随录与启示》 | 论 文 | 发表于《人民音乐》2011年10月刊 |
| 09 | 扈 宾 | 《交织的素材、线状的结构、多元的文化——杨晓忠与他的〈移动的背景〉》 | 论 文 | 发表于《大众文艺》2011年第11期 |

（续表）

| 编号 | 作　者 | 项目名称 | 成果形式 | 发表时间 |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| 10 | 宋名筑 | 《中国音乐教育现状及四川音乐学院作曲教学发展历程》 | 专题报告 | 2011 年 2 月美国伊利诺伊州卫斯理大学“中国新音乐与音乐教育论坛” |
| 11 | 杨晓忠 | 中国当代新音乐创作的文化内核与作曲技术之关联的表象特征 | 专题演讲 | |
| 12 | 陆敏婕 | 《装置艺术设计的新理念与新方法》 | 论文宣讲 | 2011 年 6 月美国纽约大学“2011 国际电子音乐研究（EMS）年会” |
| 13 | 白小墨 | 《作品〈鱼说〉的创作新模式与艺术分析》 | 论文宣讲 | |
| 14 | 邹向平 | 《我的音乐和音乐表现手法》 | 专题讲座 | 2011 年 10 月日本广岛“东亚现代音乐节” |
| 15 | 毛　竹 | 《多元文化视角下的中国当代音乐创作》 | 专题演讲 | |
| 16 | 高　畅 | 《五声性集合及十二音组合》 | 论文宣讲 | 2011 年 10 月上海音乐学院“2011 中国当代音乐作品和声论坛” |

### Ⅷ　专题系列学术活动 2 项

| 编号 | 时　间 | 主　办　者 | 事　件 |
| --- | --- | --- | --- |
| 01 | 2011 年 10 月 | 法国格拉姆国立音乐创研中心；<br>美国俄勒冈大学交互音乐技术中心；<br>四川音乐学院录音合成与计算机音乐实验室； | 电子音乐创作及展演专题<br>装置艺术与互动音乐专题<br>Kyma 系统应用技巧大师班<br>交互式电子音乐作品专场音乐会 |
| 02 | 2011 年 11 月 | 勋伯格音乐中心；<br>四川音乐学院； | 勋伯格作品演奏工作坊<br>勋伯格艺术歌曲大师班<br>勋伯格交响乐作品音乐会<br>勋伯格室内乐作品音乐会<br>勋伯格艺术歌曲作品音乐会 |

注：附录表格中，部分内容有重叠。

刘　诚

# 岁逢辛卯　国韵新篇
## ——2011 中国音乐学院新音乐创作与理论研究综述

2011 年倥偬而过，中国音乐学院的新音乐创作与理论研究，在延续过往固有风格与总体趋势的基础之上，依然遵循其自身的规律稳健前行。自建院之初，中国音乐学院就确立了“以中国民族音乐教育体系和研究方向为其鲜明特色，致力于培养从事民族音乐理论研究、创作、表演和教育，推动民族音乐文化继承和发展的高级专门人才”的总体规划。新的时代背景与新形势下，如何准确地把握立足传统与积极创新之间、多元并进与特色鲜明之间、面向社会与艺术品质之间的契合点，是摆在整个学院发展与学科建设面前的核心问题。在方方面面的努力下，2011 年间，根据笔者现有资料，本年度共举办大型系列新作品音乐会 7 场；先后有百余部创作作品在国内外上演，其中首演 53 部；师生创作在国内外各级创作比赛获奖累计 16 人次。在新音乐理论研究与学术交流方面，本年度面向全国举办了四次大型学术交流活动，在各类讲座中涉及到新音乐创作的讲座十余次；与国际交流方面，先后聘请来自美国、法国、英国、德国、日本等专家进行学术交流活动共十余次。总体来看，波澜不惊却又不乏亮点，井然有序中却孕育着蓬勃的生机。

## 一、专场作品音乐会

新音乐的创作与演出，作为教学实践的重要环节，学院一直予以高度重视。2011 年度，中国音乐学院精心策划、加大投入，先后组织了多场不同规格、不同形式的专场作品音乐会。2011 年 11 月 27 日，由中国音乐学院音乐创作与研究中心、作曲系、指挥系以及深圳交响乐团联袂共同推出了“中国音乐学院作曲系教师交响作品音乐会”，音乐会由王宁教授策划并组织实施，在学院大力支持和作曲特色专业建设项目资助下，特邀深圳交响乐团来京演出，指挥家杨又青执棒，演出了学院老、中、青三代作曲家的 7 部交响乐作品，先后上演的曲目为：姜万通的《音乐

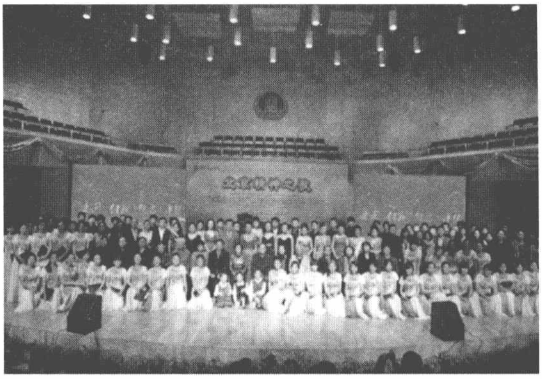
会序曲》；刘青的《第一交响曲“天宫”》；王非的《序曲》；施万春的《人民万岁》；阮昆申的《记忆》；高为杰的《日之思》；王宁的《交响音画——客居》。音乐会展示了部分作曲系教师近年来在交响乐领域的最新创作成果，从一定程度上反映了当前学院作曲群体的创作实力。

中国音乐学院的音乐创作具有优良的传统，专业的发展建设离不开老一辈专家学者的“传、帮、带”。从张肖虎、黎英海、老志诚、刘雪庵到罗忠镕、金湘、施万春、高为杰。专家队伍一直以来都是学院宝贵的财富。2010 年刚刚举办了高为杰从教 50 周年师生作品音乐会，2011 年 5 月 22 日，学院与中央广播民族乐团联合主办的金湘教授“民族交响乐作品音乐会”在北京音乐厅隆重推出，音乐会上演奏了金湘近年来在民族交响音乐领域内的 4 首有代表性的作品。其中有古朴典雅、意境深远的交响音诗《曹雪芹》，有旋律优美、感情真挚的民族打击乐与弓弦乐《花季》，有结构突兀、探索创新的琵琶协奏曲《琴瑟破》，也有风格浓郁、色彩绚丽的交响音画《塔克拉玛干掠影》。金湘教授几十年来，始终如一地坚持在创作中实践与求索，作品凸显出其精湛的技术功底与深刻的人文关怀，展现出作曲家在对传统的继承与创新方面独到的见解。

音乐创作走出校园，走出象牙塔，更多的与地方的社会活动、音乐生活联系起来，已经成为音乐发展的趋势之一。2011 年，首都北京市提出了“北京精神”——“爱国・创新・包容・厚德”。作为地处京城的音乐学府，中国音乐学院启动了“北京精神之歌”——感悟北京精神歌曲征集活动。2011 年 11 月 29 日，在北京国音堂音乐厅举行，经过歌词初评、谱曲中评与作品最终评审三个阶段的专家审查，从最初应征的 150 余首歌词、100 余首歌曲中，筛选出了 20 首富有时代感、易于传唱的优秀作品，并进行编配及录音，最终以音乐会的形式呈现在公众面前。整场音乐会由精彩纷呈的 20 首声乐作品组合而成，风格与表现手法各异，音乐与反映北京面貌、状态、成就的视频同步，一幅幅北京的画面与旋律有机融合，使观众感受到了北京精神的真实与真情。城市精神是一座城市的灵魂，是一种意志品格与文化特色的精确提炼，也是展示城市形象、引领城市发展的一面旗帜。

与国外同行的交流、与异域文化的交互，是彼此加深理解、拓宽视野、相互提高的机会。2011 年创作群体的出访、互动频繁，较具特色的是十月中旬，作曲系与到访的韩国国民大学艺术学院作曲系以及韩国淑明女子大学音乐学院作曲系作曲家的交流音乐会。本场音乐会主要以钢琴独奏作品和室内乐作品为主。4 位韩国作曲家带来了《寺院拂晓》、《诗歌一四月》、《乐(NORY)》和《为钢琴而作的五首

金湘教授“民族交响乐作品音乐会”

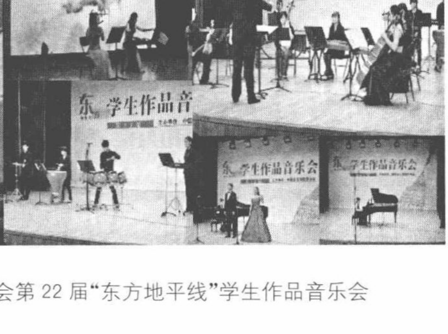


“北京精神之歌”获奖音乐会

小曲》等4部钢琴作品，我院作曲系参与交流的7部作品，都立足于本民族音乐素材；努力挖掘传统民间音乐的音调以及传统民间乐器的音色。权吉浩的钢琴独奏曲《雅之声—琴韵》在创作中通过模仿古琴的“抹音”、“滑音”、古筝的“刮奏”以及传统戏曲打击乐的演奏技法，力图利用钢琴这种西洋乐器表现我国传统雅乐文化的精髓。刘青为两架钢琴创作的《霓裳羽衣幻想曲》，音乐意象来源于唐代《霓裳羽衣舞》。这部作品无论是从创作动机，旋律素材还是音乐结构都紧紧地与中国传统音乐文化相连，美轮美奂。王非的竖琴独奏曲《韵》曾在“日本第二届国际竖琴音乐比赛”中获奖，这部作品很好地将现代音乐技法与古琴、古筝、琵琶的演奏技法进行了融合，并利用竖琴对中国传统乐器的音色进行模仿创新。音乐会上还交流了姜万通的单簧管独奏曲《哈哈镜》、孔奕为大提琴和钢琴而作的《风雨归程》、高松华为小提琴和钢琴而作的《情歌》以及张忠平创作的钢琴独奏《曲江意象》等，整场音乐会，中韩两国作曲家均充分运用具有自己本民族特点的音乐语

汇，诠释了现代音乐技法与民族音乐语言的完美结合。

学生作品音乐会常态化，是中国音乐学院作曲系教学的主旨之一。本年度，共举办了3场较大规模的学生作品音乐会。2011年4月26日晚，中国青年爱乐乐团在北京音乐厅成功举办了“第三届中国交响音乐季学生作品北京音乐会”。此次音乐会是中国交响乐世纪回顾系列活动的重要组成部分，旨在宣传中国作曲家，展演中国作品，发展和繁荣中国交响乐事业。音乐会演出了我院作曲系作曲专业5位博士研究生的作品：上半场有江雪的《墨意》、魏扬的《第一交响曲》、任丹丹《木棉树下》；下半场有柳进军的《土风两首》、温展力的《第一交响乐“超级巨星”》。5部作品均为首演，是一次集中展示学院整体教学、科研、创作、演奏水平的音乐会。“东方地平线”中国音乐学院作曲系学生作品音乐会始于20世纪90年代初，学生作品通过演奏，提高其对乐谱与实际音响之间关系的认识和理解，师生在教学和创作上进行交流，在各方面都起到积极的促进作用。10月12日，第22届“东方地平线”学生作品音乐会国音堂歌剧厅举行。演出的作品风格多元，形式多样，体裁涉及钢琴曲、声乐曲和室内乐。参加的作曲系学生自本科三年级至研究生三年级不等，反映出整个作曲教学的基本情况，有收获，亦有不足。音乐会后，全体教师及学生专门组织了研讨，及时发现问题，便于在今后的教学中逐步解决。同时，学院也将尽量完善体制和制度，为同学们的创作提供更多的实践机会。一个月后，11月25日，在学院教师交响作品音乐会前两天，先期推出了“作曲专业硕士研究生交响作品音乐会”。上演的乐队作品有：赵莹《草原盛会》、姜芷若《别》、郭炎炎《水滢》、李美佳《三月三》、董芳《京剧印象》、孔祥怡《水韵回音》、王华谙《土风舞》、黄凯然《僧娑洛》。从创作上可显现出学子们扎实的基本功和创新精神，更突出的是部分学生的作品充满民族底蕴和当代神韵，摒弃了只盲目追求现代音响和“现代”形式主义的空洞的外衣。在创作技法和掌控乐队的能力上，也显示出他




第三届中国交响音乐季学生作品北京音乐会 第22届“东方地平线”学生作品音乐会

们创作潜质与追求、探索的精神。

## 二、年度音乐创作

2011 年度，中国音乐学院师生创作、公演、出版、获奖的新音乐作品逾百部。体裁涉及交响乐、室内乐、歌剧、歌舞剧、器乐独奏、协奏曲、合唱、艺术歌曲等。体裁丰富、成果显著，各具特色。

高为杰教授计有 15 部作品在世界范围内演出，其中，新作民族室内乐作品《风声》与改编作品《摇篮曲五首》（中国弹拨乐五重奏，据 Jack Body 原作合唱曲改编）由紫禁城室内乐团于 2011 年 3 月在新西兰奥克兰艺术节推出，为中国拉弦乐队改编的作品《听松》（据阿炳原曲改编）由新加坡华乐团在新加坡演出。国内还演出了管弦乐《日之诗》、中国弹拨乐队作品《和风曲》等。2011 年 10 月人民音乐电子音像出版社出版了高为杰教授的管弦乐作品《日之思》以及钢琴小协奏曲《童年回忆》的总谱与 CD。2011 年 11 月九州出版社出版其民族管弦乐队总谱《潇湘水云》以及琵琶与管弦乐队总谱《月儿高》。《音乐创作》刊出了混合室内乐《雨思》及《钢琴前奏曲 4 首》。

金湘教授年内最重要的作品演出是前文所述 2011 年 5 月 22 日在北京音乐厅“民族交响乐作品音乐会”，在演出的《曹雪芹》、《花季》、《琴瑟破》、《塔克拉玛干掠影》4 部作品中，交响音诗《曹雪芹》是首次以民族管弦乐形式呈现在观众面前，是金湘教授根据自己原有的作品新近改编的。此外，2011 年 4 月 27～28 日，作为国家大剧院歌剧节的参演剧目，金湘教授的歌剧《热瓦普恋歌》由中央歌剧院在北京国家大剧院演出，该剧采用了大量的新疆民族音乐元素，具有浓郁的民族风情，是近年歌剧创作的难得的精品。2011 年 12 月，金湘教授的交响组曲《原野》在“第十六届全国音乐作品（交响乐）评奖”中获中型作品二等奖。

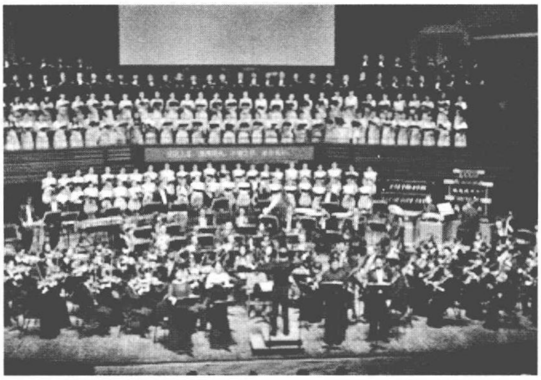
王宁教授依然延续着卓越而高效的创作势头，本年度推出多部重量级的作品。继 2010 年岁末至 2011 年初始第三交响前奏曲《中华颂》跨年演出后，2011 年 1 月 23 日晚，在香港文化中心音乐厅演出了《交响文学“三国”》；2 月 18 日，在温哥华 UBC 大学音乐学院 Roy Barnett Recital Hall，由卓汭仕指挥 BC（British Columbia）华夏乐团与 Nu：BC 室内乐团联袂成功首演为两件民族乐器与两件西洋乐器及室内乐团而作的四重协奏曲《潮歌》（Op. 42）；5 月 1 日，在深圳音乐厅首演了《第一交响乐》——为大管弦乐队而作（Op. 7）；8 月 31 日，在深圳音乐厅首演了第五交响乐《人文颂》（Op. 43），这部作品由序曲、仁、义、礼、智、信、尾声 7 个乐

章组成。主要表现中国传统文化核心价值，以“仁、义、礼、智、信”为核心，弘扬中国传统文化道德思想和人文精神。作品以各种不同的声乐与器乐的组合、以交响性的手法与宏大的构思、深厚的文化底蕴、精湛的创作技法与浓郁民族风格和时代精神，表现了作品主题思想内涵。随后，2011 年 10 月 2 日，在加拿大温哥华首演了王宁教授的合唱作品《诗经四首》；11 月 27 日，在北京国音堂音乐厅上演了交响音画《客居》(Op. 39)；而第一弦乐四重奏《风格对话》(Op. 18)也于 11 月 23 日和 12 月 4 日先后在澳大利亚昆士兰音乐学院和北京音乐厅分别上演。

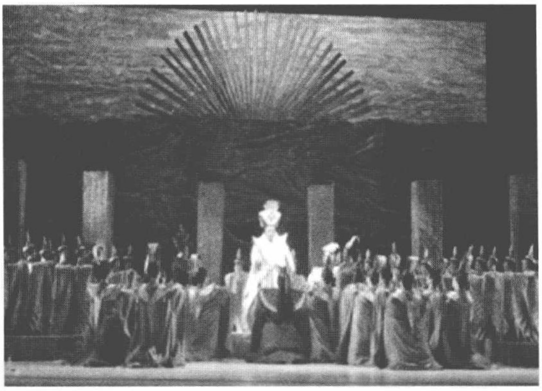
权吉浩教授本年度以交响乐《乐之吟——长短组合Ⅲ》获得文化部第十六届全国音乐作品（交响乐）评奖中型作品一等奖，以交响诗《戏韵》文化部第十六届全国音乐作品（交响乐）评奖小型作品二等奖。还推出了钢琴新作《雅之声—琴韵》。姜万通教授的民乐室内乐《混沌图景》在伊斯特曼音乐学院音乐厅成功首演，国内演出了交响乐作品《音乐会序曲》及单簧管独奏曲《哈哈镜》等，2011 年 9 月出版管弦乐 CD 专辑《戏说》。

禹永一副教授先后于 2011 年 3 月创作大型音画诗剧《我们走在大路上》；5 月为第 28 届上海之春国际音乐节创作艺术歌曲《春来了》；7 月为电视连续剧《攻心》创作影视音乐；10 月推出大型歌舞剧《大舜》，展现出宽广的创作道路、纯熟的作曲技法与持续不断的创作激情。王非副教授创作、演出了管弦乐队作品《交响序曲》、竖琴独奏曲《韵》、大型管弦乐作品《时代》；改编室内乐三重奏《绣荷包》；由人民音乐出版社出版了室内乐《韵Ⅲ》（单簧管与钢琴）以及室内乐《长笛四重奏》。高松华推出了室内乐《情歌》及《古城谣》、《幸福预报》、《花影》等多部声乐作品。阮昆申先后在北京及美国、澳大利亚首演室内乐作品《沉香》、《寂静》Ⅰ，以上两部作品和大提琴与古筝《阿哩哩》、大提琴与双簧管《醉花阴》等共计 4 首作品同时入选国家高等艺术院校室内乐教材，由人民音乐出版社出版乐谱及唱片。

青年一代的作曲家也展现了出众的创作才华，刘青副教授的中胡与弦乐队作品《敕勒歌》获得了文化部“第十五届全国音乐作品评奖”三等奖，于 4 月 11 日在国家大剧院颁奖；本年度她还创作了双钢琴委约作品《霓裳羽衣幻想曲》，于 10 月“‘羽’双钢琴音乐会”首演；4 月为“卡丹萨青少年中国钢琴作品演奏比赛”创作钢琴独奏作品《翩跹》；她改编的刘天华室内乐作品 5 月由雨果唱片出版发行；7 月完成建党九十周年委约作品交响乐《飞天舞》；8 月完成电影音乐《遥远的呼唤》；11 月深圳交响乐团在国音堂首演了她创作的《第一交响曲“天宫”》。朱琳的民族管弦乐《舞之光影》在北京音乐厅演出，改编的民乐室内乐《惊梦》由紫禁城室内乐团



王宁第五交响乐《人文颂》演出



禹永一大型歌舞剧《大舜》剧照

先后在乌克兰、白俄罗斯等国家演出。温展力的《第一交响乐"超级巨星"》于2011年4月26日在"第三届中国交响音乐季"首演，9月入选国家大剧院青年作曲家计划（全球共选8部作品），2011年11月20日由北京交响乐团在国家大剧院演出。混声合唱《天安门——太阳的广场》于6月24日在国家大剧院"2011北京合唱节颁奖音乐会"上演出。谢文辉入选"荷兰第十七届国际青年作曲家大会"，并接收委约创作；2011年2月18日在荷兰的阿珀尔多伦演出大型室内乐《1.1.11》；4月16日在美国迈阿密ISCM新音乐节演出声乐室内乐作品《致奥尔弗斯的十四行诗》；8月入选美国阿斯本（Aspen）音乐节，并接收委约创作；由北京现代音乐节"青年作曲家计划"推出的打击乐重奏作品《A.I.R.》（总分排名第一），于北京环球音像出版社录制发行；2011年5月10日在美国辛辛那提音乐学院举办了个人作品音乐会。

## 三、理论研究与学术交流

在理论研究领域，2011年11月16～17日在北京举行的"音乐理论比较研究

国际论坛暨《剑桥西方音乐理论发展史》中文版首发式”堪称中国音乐学院年内主办的最重要的学术活动。本次会议引起了国内外学界热情关注，参会者包括《剑桥史》主编和作者 5 人、境外华人学者 7 人，以及国内著名专家、教授 120 余人。《剑桥西方音乐理论发展史》（*The Cambridge History of Western Music Theory*，2002 年首版）是世界上迄今为止用英文撰写的篇幅最大，涉及内容最广泛的有关音乐理论发展史的鸿篇巨制。由中国音乐学院作曲系杨通八教授主持的科研项目“西方音乐理论名著译丛”，将《剑桥西方音乐理论发展史》作为选题，经星海音乐学院任达敏教授两年多的艰辛劳作，中文译本在此次论坛首发，任达敏教授对该著作做了高度评价：“它是集体智慧的结晶，是由 33 位不同领域的世界一流的音乐理论家联手撰写的（其中有的理论家为著名的《新格罗夫音乐与音乐家辞典》撰写了词条）。这部著作展现的是一个浩瀚和伟大的工程，是西方音乐理论发展史研究的里程碑。它图文并茂，所涉及的音乐理论领域除了国内熟知的之外，还有许许多多‘补白’的领域，而且该书的每一章均以独特的视角为出发点，向读者展示了广阔的历史视野。”本次会议的发起者，中国音乐学院杨通八教授在《学理探源与比较研究》的发言中对会议宗旨做了简要的概括：“这次会议是一次以音乐理论本身为对象的，多边、多学科、综合性的学术研讨，侧重于就东西方音乐理论比较研究的问题进行交流讨论。”他还对这部著作的引入做了如下的评价与展望：“这本《剑桥史》是继 1898 年理曼《音乐理论史》之后，西方音乐理论家对自身音乐传统研究的又一次提升，同时也给我国的音乐理论研究提供了很好的参照，它的价值将会随着时间的推移而彰显。”为期两天的会议中，论坛共举办了八个单元的主题报告及专题发言与讨论，有来自中国内地、美国、英国、台湾、香港共 38 位专家学者发言。内容涉及到音乐术语翻译学、音乐心理学、音乐教育学、音乐形态学、中西音乐比较等等学术范畴，学者们就不同文化背景下音乐理论的特征、相互的交流、著作的译介以及学科发展等问题进行了研讨，在交叉学科的碰撞与启发下，交流与探讨得到了全面的提升。

中国音乐学院发起的“北京传统音乐节”至 2011 年已是第三届，9 月 16 日晚在中国音乐学院国音堂隆重开幕。本届北京传统音乐节的主题为“戏曲音乐的流变与再创造”，是建国以来戏曲界与音乐界的首次携手，吸引了众多戏曲界、音乐界、文化界的专家学者参与。“北京传统音乐节”成为与“北京国际音乐节”、“北京现代音乐节”一样每年一度的集展示演出、学术交流、大师培训为一体的文化活动。以传统命名的音乐节在北京市乃至全国尚数首次，她“立足传统，创造未来”

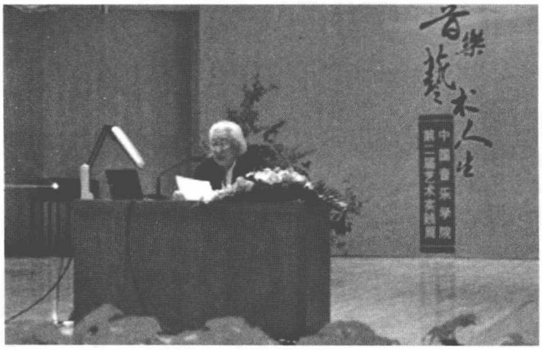
音乐理论比较研究国际论坛与会代表合影

第三届北京传统音乐节期间的学术研讨

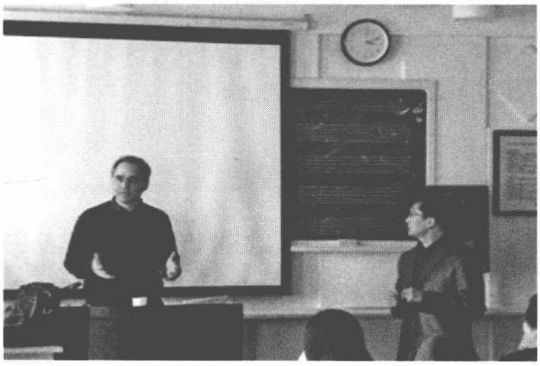
的口号，彰显了"北京传统音乐节"将成为北京市别具一格的，集学术性、观赏性、艺术性、教育性于一体的综合音乐文化活动的特性。由其搭建的国际传统音乐文化交流平台，集中展示北京、中国及世界各民族优秀传统音乐；研讨全球化背景下中国及全球范围内传统音乐的现状及发展策略；实践中国音乐学院建立中国民族音乐教育体系和"立足北京、服务全国、走向世界"的办学方针，宣传中国音乐学院传统音乐办学特色，使中国音乐学院成为中国乃至世界传统音乐的"集散地"。此外，中国音乐学院还先后于2011年5月29日和11月26日，主办了"陈田鹤学术研讨会"和"纪念老志诚百年诞辰学术研讨会"两项专题性的学术会议。并参加了上海音乐学院主办的"2011中国当代音乐作品和声论坛"与"2011首届中央音乐学院音乐分析论坛"等面向全国的学术交流活动。

2011的院内学术讲座与交流活动日趋常态化、系列化，《国音讲坛》是中国音乐学院最重要的一个学术交流的高端平台，从创办至2011年末共举办了63期学术活动，聘请了众多国内外顶级音乐专家进行高水平的交流对话。本年度《国音讲坛》涉及新音乐创作的讲座先后计有：中国音乐学院权吉浩教授的《"揉音为根、

吟咏为本”——我的创作理念与实践》、中央音乐学院瞿小松教授的《虚幻的“主流”》、美国辛辛那提大学音乐学院乔·霍夫曼教授的《现代音乐记谱中的问题》、中央音乐学院唐建平教授《让音乐“飞”一会儿——寻找音乐的音乐》、新西兰作曲家、民族音乐学家杰克·鲍迪(Jack Body)《发现中国》、中国音乐学院施万春教授《中国经典舞剧〈红色娘子军〉创作回顾》、中央音乐学院叶小钢教授的《音乐创作随谈》、著名作曲家王立平先生的《生活与创作》等。2011年,一个新的系列论坛纳入中国音乐学院学子的视野,由著名作曲家瞿小松与中国音乐学院谢嘉幸教授共同发起的“音乐纵横三人谈”(瞿小松、谢嘉幸对话文化音乐名流),该讲座邀请具有广阔文化视野与独到见地的不同文化界、音乐界名流,每期将围绕一个主题,探讨音乐与文化的前沿问题,并即兴畅谈音乐与大文化、音乐与人生的诸多关系。2011年,先后有田青、田壮壮、曹力、傅谨、刘索拉等参与对话,系列论坛让学子们在自然的状态下去思考中国传统文化的传承与创新,思考中国艺术教育的发展模式,让学生们跳出音乐看音乐,从大的艺术视野反观中国传统音乐的现状,在潜移默化中培养和加强了学生们的文化自觉意识。2011年10月8日至14日“中国音乐学院第二届艺术实践周”期间,集中举办了近百场的讲座、音乐会、论坛,为师生带来的又一次丰富的文化艺术盛宴。涉及音乐创作的有:中国国家交响乐团团




施万春教授讲座



美国辛辛那提大学音乐学院乔·霍夫曼教授讲座

长——关峡老师《当代中国交响乐的几个趋势性问题》、作曲系教师讲座刘青老师的《民间与现代的对话——巴托克〈四十四首小提琴二重奏〉解析》、徐平力老师的《浪漫主义和声的理论与实践》，还举办了"国外作曲人才培养"专题系列讲座等。

当代音乐理论研究领域，中国音乐学院2011年度在《中央音乐学院学报》、《中国音乐》、《音乐研究》、《人民音乐》、《音乐艺术》、《乐府新声》等各级各类刊物刊发作曲及作曲技术理论类文章20余篇，其中涉及系统性技术理论的如：樊祖荫教授的《五声性调式和声的调性扩张技法研究——以中国当代作品为例》、高佳佳教授的《再论"音乐陈述的结构"——对杨儒怀教授音乐作品分析理论体系的解读》；作曲家创作技法研究的有：任丹丹的《权吉浩三部作品的京剧风格与创作技法初探》、贾瑶的《多声音乐的另一片天地——试析高为杰音乐作品中复调技巧的运用》；具体作品研究的如：姜万通教授的《交响音诗〈枫桥夜泊〉创作特色》、徐平力教授的《衔接传统 探求未来——斯克里亚宾交响诗〈普罗米修斯〉音乐分析》、张忠平副教授的《罗忠镕〈钢琴曲三首〉分析》、左佳的《心随风动赏新声——高为杰民乐室内乐〈风声〉音乐分析》等。涉及教学理论研究的有：张韵璇教授的《对位与对位教学理念》、刘诚副教授的《和声与复调学科的教学探索及发展趋向》等。限于篇幅，不再一一罗列，这些理论成果，在延续多年来形成的技术理论传统的同时，亦宽纳当今世界范围内众多前沿学术成果，其带有适当的方法，力求准确地反映创作中的种种技术现象，进而揭示出音乐创作中的本源与近现代作曲技法相结合所产生的技术合理性，引申了诸多有益的思考和实践的结晶，为学科的逐步完善提供了相对应的启示。

## 四、创作获奖情况

2011年度创作获奖方面："第八届中国音乐金钟奖合唱作品评比"中，施万春教授的无伴奏合唱《回音壁》获得合唱作品组唯一金奖，王宁教授的合唱《童谣—劝学歌》获得优秀奖，禹永一副教授的无伴奏合唱《木鼓歌》获得入围奖。由文化部主办的"第十六届全国音乐作品（交响乐）评奖"中，权吉浩教授创作的交响乐《乐之吟—长短组合Ⅲ》获中型作品一等奖，金湘教授的交响组曲《原野》获中型作品二等奖，权吉浩教授的三乐章交响音诗《戏韵》获小型作品二等奖，我院作曲博士任丹丹的毕业作品三乐章交响曲《木棉树下》（指导教师：权吉浩）获中型作品三等奖，我院作曲系博二学生江雪的《墨·意》（指导教师：权吉浩）获小型作品三等奖。在文化部主办的"2011年度首届歌剧节"中，我院金湘教授荣获"优秀音乐创

作奖”。在文化部主办的“第十五届全国音乐作品（民乐）评奖”中，刘青副教授的作品《敕勒歌》获独奏、重奏及其他形式组合的三等奖。“2011 北京合唱节”上，青年教师温展力创作的混声合唱《天安门——太阳的广场》（宋小明、刘麟作词）获得本届合唱节唯一创作奖项“优秀作品奖”（暨“新作品奖”）。在 2011 年成都“阳光杯”第七届学生新音乐作品比赛中，作曲系本科生赵恩光创作的混合室内乐《光影的密度》荣获二等奖（指导教师：权吉浩），我院博士生贾瑶创作的《喀纳斯的七月》荣获作品奖（指导教师：高为杰）。在“新加坡国际华乐作曲大赛”中，我院作曲系学生王东旭（指导教师：阮昆申）凭借其作笛子与民乐队协奏曲《山谣随想》获得“青年作曲家奖”。在“首届中国少数民族风格室内乐新作品比赛”中，李美佳（指导教师：高为杰）为呼麦、口弦、男声、马头琴、琵琶、大阮和手鼓而作的室内乐《敕勒川》荣获二等奖（一等奖空缺）；孙程程为马头琴和古琴而作的室内乐《悲愤诗》荣获三等奖。

权吉浩教授（左二）和金湘教授（左四）在第十六届全国音乐作品评奖颁奖礼上

部分师生获奖证书

2011 年渐行渐远，回望去岁，诸位同仁用他们播洒的每一份耕耘、每一份努力，镌刻下自己的身影，无数个身影汇聚，最终定格成为这个年轮中特有的印记，为中国新音乐的历史谱写出新的华章，辛卯年幻化的那抹青翠，正装扮着中国音

乐这颗几代音乐人用生命去守望、用心血去浇注的参天之木，在世界音乐之林中屹立，显示着其卓然的生命力！

---

作者介绍

刘　诚　中国音乐学院作曲系副教授，主要从事和声课教学与研究。

# 附录

## 2011 年度中国音乐学院新音乐创作成果目录

杨静整理

### 一、大型专场作品音乐会

#### Ⅰ 中国音乐学院作曲家交响作品音乐会

2011 年 11 月 27 中国音乐学院国音堂音乐厅

| 作曲家 | 作　品 | 体　裁 | 说　明 |
|---|---|---|---|
| 姜万通 | 《音乐会序曲》 | 西洋管弦乐 | 杨又青指挥深圳交响乐团 |
| 刘　青 | 第一交响曲《天宫》 | 西洋管弦乐 | 杨又青指挥深圳交响乐团 |
| 王　非 | 《序曲》 | 西洋管弦乐 | 杨又青指挥深圳交响乐团 |
| 施万春 | 管弦乐《人民万岁》 | 西洋管弦乐 | 杨又青指挥深圳交响乐团 |
| 阮昆申 | 《记忆》 | 西洋管弦乐 | 杨又青指挥深圳交响乐团<br>二胡独奏:宋飞 |
| 高为杰 | 《日之思》 | 西洋管弦乐 | 杨又青指挥深圳交响乐团 |
| 王　宁 | 交响音画《客居》Op. 39 | 西洋管弦乐 | 杨又青指挥深圳交响乐团 |

#### Ⅱ 作曲硕士研究生交响作品音乐会

2011 年 11 月 25 日　中国音乐学院国音堂音乐厅

| 作曲家 | 作　品 | 体　裁 | 说　明 |
|---|---|---|---|
| 赵　莹<br>指导教师:高为杰 | 《草原盛会》 | 西洋管弦乐 | 杨又青指挥深圳交响乐团 |
| 姜芷若<br>指导教师:施万春 | 《别》 | 西洋管弦乐 | 杨又青指挥深圳交响乐团 |
| 郭炎炎<br>指导教师:金湘 | 《水滢》 | 西洋管弦乐 | 杨又青指挥深圳交响乐团 |
| 李美佳<br>指导教师:高为杰 | 《三月三》—为管弦乐队而作 | 西洋管弦乐 | 杨又青指挥深圳交响乐团 |
| 孔祥怡<br>指导教师:王　宁 | 管弦乐《水韵回音》 | 西洋管弦乐 | 杨又青指挥深圳交响乐团 |
| 王华谙<br>指导教师:高为杰 | 《土风舞》—为交响乐队而作 | 西洋管弦乐 | 杨又青指挥深圳交响乐团 |
| 黄凯然<br>指导教师:高为杰 | 《僧婆洛》 | 西洋管弦乐 | 杨又青指挥深圳交响乐团 |

## Ⅲ 第22届东方地平线学生作品音乐会

2011年10月12日 中国音乐学院歌剧厅

| 作曲家 | 作品 | 体裁 | 说明 |
|---|---|---|---|
| 魏 媛<br>指导教师:金湘 | 《小丑》 | 钢琴独奏 | 钢琴:李佳音 |
| 苗思齐<br>指导教师:王非 | 《忆》 | 钢琴独奏 | 钢琴:童铭敏、郭璐璐 |
| 彭天琴<br>指导教师:阮昆申 | 《我找不到风是在哪一个方向吹》 | 艺术歌曲 | 演唱:董子江<br>钢琴伴奏:张海曦 |
| | 《我请求:雨》 | 艺术歌曲 | 演唱:初熙<br>钢琴伴奏:傅燕 |
| 林 虎<br>指导教师:阮昆申 | 《鬼夜》 | 室内乐 | 钢琴:杨婷<br>单簧管:瞿俊丞 |
| 林 达<br>指导教师:姜万通 | 《钢琴变奏曲》 | 钢琴独奏 | 钢琴:马承诚 |
| 孔祥怡<br>指导教师:王宁 | 《鸣静》 | 室内乐 | 古筝:龚琪<br>竹笛:张瑞雪<br>三弦:王佩佩 |
| 张 磊<br>指导教师:阮昆申 | 《采莲曲》 | 艺术歌曲 | 演唱:易文卉钢琴伴奏:毕文琪 |
| 张 姣<br>指导教师:权吉浩 | 《让我为你唱首歌》 | 艺术歌曲 | 演唱:伍珊妮<br>钢琴伴奏:刘宇 |
| 杨 阔<br>指导教师:王宁 | 《钢琴三重奏》 | 室内乐 | 钢琴:江灵璇<br>小提琴:王晰<br>大提琴:王丹娜 |
| 赵 莹<br>指导教师:高为杰 | 《信仰》 | 歌曲 | 女高音:徐瑞阳<br>男高音:詹俊峰<br>钢琴:李真 |
| 谭 旭<br>指导教师:高为杰 | 《幻想变奏曲》 | 室内与 | 长笛:李以涵<br>双簧管:刘德<br>单簧管:周赟巴松:黄辕 |
| 孙超群<br>指导教师:罗忠镕 | 《弦乐四重奏》 | 室内乐 | 小提琴:鲍人杰、常正琪<br>中提琴:刘尧<br>大提琴:傅豪 |
| 张 倩<br>指导教师:施万春 | 《竞赛》 | 室内乐 | 打击乐:李尚、龙露、杨爽、陈雨婷 |
| 刚 妍<br>指导教师:王菲 | 《六重奏—竹染》 | 室内乐 | 竹笛:沈霁晖<br>竖琴:黄湘萍<br>大提琴:周洋<br>打击乐:李尚、龙露、杨爽 |
| 姜芷若<br>指导教师:施万春 | 《破阵子》 | 室内乐 | 打击乐:李尚、龙露、杨爽、陈雨婷 |
| 张 姣<br>指导教师:权吉浩 | 《水中月,镜中花》 | 室内乐 | 琵琶:付丝雨<br>古筝:李玲<br>打击乐:李尚、龙露、冯露<br>小提琴:李文杰、王智怡<br>中提琴:徐亚楠<br>大提琴:周洋指挥:王梓 |

## Ⅳ　中韩作曲家作品交流音乐会

2011 年 10 月 26 日　中国音乐学院国音堂歌剧厅

| 作曲家 | 作　品 | 体　裁 | 说　明 |
| --- | --- | --- | --- |
| 孔　奕 | 为大提琴和钢琴而作《风雨归程》 | 室内乐 | 大提琴:张珑　演奏:陈铭 |
| 王　非 | 《韵》 | 竖琴独奏 | 竖琴:黄湘萍 |
| 张忠平 | 《曲江印象》 | 钢琴独奏 | 钢琴:陈晓 |
| 高松华 | 为小提琴和钢琴而作《情歌》 | 室内乐 | 小提琴:董梁　钢琴:任奕潼 |
| 权吉浩 | 《雅之声——琴韵》 | 钢琴独奏 | 钢琴:于美娜 |
| 姜万通 | 《哈哈镜》 | 单簧管独奏 | 演奏:张程 |
| 刘　青 | 《霓裳羽衣幻想曲》 | 双钢琴 | 演奏:傅红　于美娜 |

## Ⅴ　北京精神之歌“感悟北京精神”歌曲征集活动获奖作品音乐会

2011 年 11 月 29 日　中国音乐学院国音堂音乐厅

| 作曲家 | 作　品 | 体　裁 | 说　明 |
| --- | --- | --- | --- |
| 姜芷若 | 《北京精神　精彩永在》 | 歌曲 | 词:林大雄　雷东霞<br>演唱:音乐教育系合唱团　指挥:陈克 |
| 王钦媛 | 《北京　北京》 | 歌曲 | 词:李雪菲 |
| 张忠平 | 《爱在北京》 | 歌曲 | 词:陈晶<br>演唱者:程刘龙天　赵雪　张雨薇 |
| 罗四洪 | 《北京妈妈》 | 歌曲 | 词:李颖　演唱者:沙宛霖　罗弈琳 |
| 陈思危 | 《那样的你》 | 歌曲 | 词:刘智轩　演唱者:石玲 |
| 禹永一 | 《微笑北京》 | 歌曲 | 词:辛虹　演唱者:马磊 |
| 张栩嘉 | 《北京时光》 | 歌曲 | 词:张栩嘉　演唱者:何琪 |
| 高松华 | 《古城谣》 | 歌曲 | 词:张金海　演唱者:李高扬 |
| 施万春 | 《北京啊北京》 | 歌曲 | 词:严倩虹　演唱者:邓重博 |
| 闫　坤 | 《月季晕染　满城菊香》 | 歌曲 | 词:王思达　演唱者:吕萌 |
| 夏威弈 | 《北京的爱》 | 歌曲 | 词:叶子　演唱者:罗山 |
| 张药青 | 《来到一起》 | 歌曲 | 词:张药青　演唱者:杨西音子　伴奏:任卓 |
| 马瑜鸿 | 《北京的北京》 | 歌曲 | 词:曹军　演唱者:秦广陆<br>伴奏:盛姣 |
| 许敬行 | 《青春北京》 | 歌曲 | 词:王运　演唱者:罗宇辰 |
| 李美佳 | 《北京华章》 | 歌曲 | 词:赵怡轩　演唱者:鲁阳阳<br>伴奏:唐浩林 |
| 林　虎 | 《北京精神之歌》 | 歌曲 | 词:李海川　演唱者:马蕾 |

（续表）

| 作曲家 | 作　品 | 体　裁 | 说　明 |
|---|---|---|---|
| 季洪泉 | 《京魂》 | 歌曲 | 词：魏巍　演唱者：谢宇鹏<br>伴奏：唐浩林 |
| 李　彤 | 《我的向往》 | 歌曲 | 词：宋拥军　演唱者：黄文文<br>伴奏：林达 |
| 高佳佳 | 《好一个北京》 | 歌曲 | 词：徐天祥　演唱者：周强<br>伴奏：杨勇 |
| 禹永一 | 《北京精神颂》 | 歌曲 | 词：闫拓时　演唱：音乐教育系合唱团<br>领唱：金永哲　赵云红　指挥：陈克 |

## 二、教师年度新音乐作品

| 作曲家 | 作　品 | 体　裁 | 时　间 | 地　点 | 说　明 |
|---|---|---|---|---|---|
| 高为杰 | *《风声》 | 民乐室内乐 | 2011年3月18日～24日 | 新西兰奥克兰艺术节 | 紫禁城室内乐团刘顺指挥<br>新西兰其他三城市巡演 |
| | *《摇篮曲五首》(据Jack Body原作合唱曲改编) | 中国弹拨乐五重奏 | 2011年3月18日～20日 | 新西兰奥克兰艺术节紫禁城室内乐团 | 紫禁城室内乐团包括新西兰其他三城市巡演 |
| | 《听松》(据阿炳原曲改编) | 中国拉弦乐队 | 2011年9月14日～17日 | 新加坡 | 新加坡华乐团演奏 |
| | 《阳关三叠》(古曲改编) | 高男高音独唱，竹笛与筝 | 2011年9月～10月 | 东欧九国巡演 | 肖玛与紫禁城室内乐团 |
| | 《童年回忆》 | 双钢琴小协奏曲 | 2011年10月12日 | 北京 | "羽"双钢琴组合演奏 |
| | 《日之诗》 | 管弦乐 | 2011年12月27日 | 中国音乐学院国音堂音乐厅 | 深圳交响乐团，杨又青指挥 |
| | 《路》 | 小提琴与钢琴 | 2011年12月4日 | 北京 | 方元、毕雪春演奏 |
| | 《和风曲》 | 中国弹拨乐队 | 2011年12月8日 | 北京音乐厅 | 中国音乐学院附中与西安音乐学院附中联合乐团，张列指挥 |
| | 《羌山情》 | 独唱与钢琴 | 2011 年 4 月 | | 收在《祖国　我为你尽情歌唱》歌集乐谱，安徽文艺出版社 |
| | 《日之思》 | 管弦乐 | 2011 年 10 月 | | 人民音乐电子音像出版社出版总谱与CD<br>CD录音：北京交响乐团，唐青石指挥 |
| | 《童年回忆》 | 钢琴小协奏曲 | 2011 年 10 月 | | 人民音乐电子音像出版社出版总谱与CD<br>CD录音：钢琴陈浩果，北京交响乐团，唐青石指挥 |

（续表）

| 作曲家 | 作品 | 体裁 | 时间 | 地点 | 说明 |
|---|---|---|---|---|---|
| 高为杰 | 《潇湘水云》 | 民族管弦乐 | 2011 年 11 月 | | 九州出版社出版总谱 |
| | 《月儿高》 | 民族管弦乐 | 2011 年 11 月 | | 九州出版社出版 |
| | 《雨思》 | 混合室内乐 | 2011 年第 1 期 | | 《音乐创作》 |
| | 《钢琴前奏曲 4 首》 | 钢琴曲 | 2011 月第 1 期 | | 《音乐创作》 |
| 金　湘 | 音诗《曹雪芹》(Op. 41 No. 2) | 民族管弦乐 | 2011年5月22日 | 北京音乐厅 | 中国广播民族乐团，指挥彭家鹏 |
| | 琵琶协奏曲《琴瑟破》(Op. 52 No. 2) | 民族交响乐 | 2011年5月22日 | 北京音乐厅 | 中国广播民族乐团，指挥彭家鹏 |
| | 《花季》(Op. 59. No. 2) | 民族弓弦乐 | 2011年5月22日 | 北京音乐厅 | 中国广播民族乐团，指挥彭家鹏 |
| | 交响组曲《原野》(Op. 101) | 交响乐 | 2011 年 12 月 | 北京 | 文化部交响乐作品比赛中型作品二等奖 |
| | 歌剧《热瓦普恋歌》(Op. 83) | 歌剧 | 2011 年 10 月 | 北京/新疆 | 中央歌剧院，指挥俞峰 |
| 王　宁 | 《交响文学“三国”》(Op. 34) | 交响乐团与民族管弦乐团 | 2011年1月23日晚 | 香港文化中心音乐厅 | 由王宁指挥香港青年音乐训练基金管弦乐团与民族乐团为“庆祝香港大学成立 100 周年庆典音乐会”上演 |
| | 四重协奏曲《潮歌》－为两件民族乐器与两件西洋乐器及室内乐团而作，(Op. 42) | 中西混合室内乐 | 2011年2月18日 | 温哥华 UBC 大学音乐学院 Roy Barnett Hall | 由 BC 华夏乐团与 Nu: BC 室内乐团联袂首演，卓汭仕指挥 |
| | 《第一交响乐》——为大管弦乐队而作，(Op. 7) | 交响乐 | 2011 年 5 月 1 日 | 深圳音乐厅 | 于“中国 2011 文化产业博览会艺术节”上演，深圳交响乐团演奏，雷雩指挥。世界首演 |
| | * 第五交响乐《人文颂》(Op. 43) | 合唱交响乐 | 2011年8月31日 | 深圳音乐厅 | 深圳交响乐团及合唱团、深圳高级中学“百合”童声合唱团；领唱：戴玉强，袁晨野，杨光，沈娜；张国勇指挥，世界首演 |
| | * 女声合唱《诗经四首》 | 合唱 | 2011年10月2日 | Marry's Kerrisdale Anglican Church | 由加拿大温哥华 Elektr Women's Choir 在“St. Marry's Kerrisdale Anglican Church 100 周年庆典音乐会”首演 |
| | * 交响音画《客居》(Op. 3) | 管弦乐音画 | 2011年11月27日 | 中国音乐学院国音堂音乐厅 | 由深圳交响乐团北京首演，杨又青指挥 |

（续表）

| 作曲家 | 作 品 | 体 裁 | 时 间 | 地 点 | 说 明 |
|---|---|---|---|---|---|
| 王 宁 | *第一弦乐四重奏《风格对话》(Op. 18) | 弦乐四重奏 | 2011 年 11 月 23 日 | 澳大利亚昆士兰音乐学院 | 中国音乐学院青年爱乐乐团室内乐团澳洲首演 |
| | | | 2011 年 12 月 4 日 | 北京音乐厅 | 中国音乐学院青年爱乐乐团室内乐团 |
| 权吉浩 | 《雅之声——琴韵》 | 钢琴曲 | 2011 年 10 月 26 日 | 中国音乐学院国音堂歌剧厅 | 钢琴：于美娜 |
| | 乐之吟——长短组合Ⅲ | 交响乐 | 2011 年 12 月 | 北京 | “文化部第十六届全国音乐作品（交响乐）评奖”中型作品一等奖 |
| | 《戏韵》 | 交响诗 | 2011 年 12 月 | 北京 | “文化部第十六届全国音乐作品（交响乐）评奖”小型作品二等奖 |
| 王 非 | 交响序曲 | 管弦乐队 | 2011 年 11 月 27 日 | 中国音乐学院国音堂 | 作品首演。演奏：深圳交响乐团。指挥：杨又青 |
| 禹永一 | *《我们走在大路上》 | 大型诗话情景剧 | 2011 年 5 月 | 辽宁大剧院 | 受辽宁省委宣传部委托创作 |
| | *《春来了》 | 艺术歌曲 | 2011 年 5 月 16 日 | 上海音乐厅 | “2011 上海之春国际音乐节”作品征集中入选 |
| | *《攻心》 | 电视剧音乐 | 2011 年 7 月完成创作 | 国内各电视台 | |
| | *《大舜》 | 大型历史歌舞剧 | 2011 年 10 月 | 济南工人文化宫 | 受济南歌舞剧院委托创作 |
| | *《木鼓歌》 | 无伴奏合唱 | 2011 年 12 月 | | 获“金钟奖”入围奖 |
| 姜万通 | *《混沌图景》 | 民乐室内乐 | 2011 年 | 伊斯特曼音乐学院音乐厅 | |
| | 《戏说》 | CD 专辑（管弦乐） | 2011 年 9 月 2 日 | | 北京龙源之声国际文化传播有限公司、广东龙源音像有限公司出品、天津文化艺术音像出版社有限公司出版（广州音像展首发） |
| 高松华 | *《情歌》为小提琴和钢琴而作 | 室内乐 | 2011 年 10 月 26 日 | 中国音乐学院歌剧厅 | 小提琴：童菲<br>钢琴：任奕潼 |
| | 《古城谣》 | 歌曲 | 2011 年 11 月 30 日 | 中国音乐学院音乐厅 | 独唱：李高扬<br>作词：张金海 |
| | 《幸福预报》男声四重唱 | 歌曲<br>重唱 | 2011 年 10 月 26 日 | 北京 | 高咏春等伴奏：韩同礼 |
| | 《港桥时代新启东》男声四重唱 | 歌曲<br>重唱 | 2011 年 10 月 26 日 | 北京 | 歌词：葛逊 高咏春等<br>伴奏：韩同礼 |

（续表）

<table>
<tr><th>作曲家</th><th>作　品</th><th>体　裁</th><th>时　间</th><th>地　点</th><th>说　明</th></tr>
<tr><td rowspan="3">高松华</td><td>独唱《花影》</td><td>歌曲</td><td>2011 年 10 期</td><td></td><td>《音乐创作》(宋)苏轼词</td></tr>
<tr><td>《我的明天放光彩》</td><td>歌曲</td><td></td><td>北京</td><td>高松华词曲基地学员演出</td></tr>
<tr><td>《御风飞翔》</td><td>歌曲</td><td>2011 年 9 月</td><td>青岛</td><td>青岛金凤凰电影节开幕式歌曲</td></tr>
<tr><td rowspan="6">阮昆申</td><td>《阿哩哩》</td><td>为古筝，大提琴两件乐器而作</td><td>2011 年</td><td>中国音乐学院国音堂</td><td>人民音乐出版社出版了总谱和 CD<br>中国音乐学院管弦系教师重奏组演奏</td></tr>
<tr><td>《醉花阴》</td><td>为双簧管，大提琴两件乐器而作</td><td>2011 年</td><td>中国音乐学院国音堂<br>2012 年 3 月在美国上演</td><td>人民音乐出版社出版了总谱和 CD</td></tr>
<tr><td>*《沉香》</td><td>室内乐</td><td>2011 年 9 月</td><td>北京音乐厅及在美国，澳大利亚上演</td><td>人民音乐出版社出版了总谱和 CD 中国音乐学院管弦系教师重奏组演奏</td></tr>
<tr><td>*《寂静》Ⅰ</td><td>室内乐</td><td>2011 年 11 月</td><td>北京音乐厅首演及在美国，澳大利亚上演</td><td>同上</td></tr>
<tr><td>《寂静》Ⅱ</td><td>为弦乐，二胡，竖琴，长笛，大提琴和打击乐而作</td><td>2011 年</td><td>中国音乐学院国音堂</td><td>人民音乐出版社出版了总谱和 CD<br>深圳交响乐团，指挥：杨又青</td></tr>
<tr><td>《春野》</td><td>为钢琴，小提琴，二胡而作</td><td>2011 年</td><td>中国音乐学院国音堂</td><td>二胡：宋飞　小提琴：金辉</td></tr>
<tr><td rowspan="5">刘　青</td><td rowspan="2">*《敕勒歌》国内首演</td><td rowspan="2">中胡与弦乐队</td><td>2011 年 4 月</td><td>国家大剧院颁奖</td><td>获文化部第十五届全国音乐作品评奖三等奖</td></tr>
<tr><td>2011 年 12 月</td><td>北京音乐厅</td><td>中国音乐学院附中与西安音乐学院附中少年民族乐团<br>联合音乐会<br>指挥：张列</td></tr>
<tr><td>*《翩跹》</td><td>钢琴</td><td>2011 年 5 月</td><td>卡丹萨青少年中国钢琴作品演奏比赛</td><td>演奏：方家</td></tr>
<tr><td>*《霓裳羽衣幻想曲》</td><td>双钢琴</td><td>2011 年 10 月</td><td>中国音乐学院国音堂</td><td>“羽”女子双钢琴组合音乐会演奏：傅红、于美娜</td></tr>
<tr><td>*《第一交响曲“天宫”》</td><td>管弦乐队</td><td>2011 年 11 月</td><td>中国音乐学院国音堂</td><td>演奏：深圳交响乐团<br>指挥：杨又青</td></tr>
</table>

（续表）

| 作曲家 | 作　品 | 体　裁 | 时　间 | 地　点 | 说　明 |
|---|---|---|---|---|---|
| 朱　琳 | *《惊梦》 | 用民乐室内乐形式重新编配昆曲 | 2011 年 9 月 | 乌克兰—基辅<br>白俄罗斯—明斯克 | 紫禁城室内乐团演奏指挥：刘顺<br>演唱：北方昆剧团演员于雪娇、张淼 |
| 朱　琳 | 《舞之光影》 | 民族管弦乐 | 2011 年 2 月 | 北京音乐厅 | 中国音乐学院附中与西安音乐学院附中少年民族乐团联合音乐会<br>指挥：阎惠昌<br>荣获 2010 年文化部举办的“第十五届全国音乐作品比赛”优秀奖 |
| 温展力 | 《天安门——太阳的广场》 | 混声合唱作品 | 2011年6月22日 | 国家大剧院 | 北京海燕合唱团 |
| 温展力 | *《第一交响乐“超级巨星”》 | 管弦乐 | 2011年4月26日 | | 中国音乐学院学生管弦乐团，2011 年 9 月入选“国家大剧院青年作曲家计划”（全球共选 8 部作品），2011 年 11 月 20 日由北京交响乐团在国家大剧院演出 |
| 谢文辉 | *1.1.11 | 大型室内乐 | 2011年2月18日 | 荷兰，阿珀尔多伦 | 世界首演；<br>乐团：Orkest De Ereprijs；<br>指挥：Rob Vermeulen；<br>“第 17 届国际青年作曲家大会”委约作品 |
| 谢文辉 | 致奥尔弗斯的十四行诗 I, No. IX | 声乐室内乐 | 2011年4月16日 | 美国，佛罗里达州 | NODUS 室内乐团；<br>2011 迈阿密 ISCM 新音乐节 |
| 谢文辉 | 个人作品音乐会 | 含独奏、室内乐作品 | 2011年5月10日 | 美国，辛辛那提 | 演奏家：辛辛那提音乐学院师生 |
| 谢文辉 | * ...After ... | 四重奏 | 2011年8月19日 | 美国，科罗拉多州 | 世界首演；<br>阿斯本室内乐团；<br>2011 阿斯本音乐节委约作品 |

## 三、学生年度新音乐作品

| 作曲家 | 作　品 | 体　裁 | 时　间 | 地　点 | 说　明 |
|---|---|---|---|---|---|
| 李美佳<br>指导教师：<br>高为杰 | *改编作品《诗经三首》 | 三架古筝与丝竹乐团 | 2011年10月8日 | 台湾 | 御乐古筝乐团/许诗涵、罗子婷等演奏 |
| | *《敕勒川》 | 为呼麦、口弦、男声、马头琴、琵琶、大阮和手鼓而作 | 2011年4月24日 | 中央民族大学音乐厅 | “首届中国少数民族风格室内乐新作品二等奖”（一等奖空缺）乌日干、刘莉莉、李明阳等演奏 |
| | *《世界名曲主题联奏》、《赤壁随想》 | 为北京市第96中学特色打击乐团而作 | 2011年12月27日 | 天桥剧场<br>台湾（两岸青少年打击乐交流会） | 委约创作 |
| | 《为旗帜而歌》 | 为女中音而作 | 2011年6月16日<br>2011年6月19日 | 中山音乐堂<br>武汉琴台音乐厅 | “为旗帜而歌”中国音乐学院青年教师音乐会/郝苗演唱 |
| | 《春风春雨》 | 为男高音而作 | 2011年6月16日 | 中山音乐堂 | 音乐会名称同上/张英席演唱 |
| 江　雪<br>指导教师：<br>权吉浩 | *《墨·意》 | 单乐章西洋管弦乐 | 2011年4月26日 | 北京音乐厅 | 参演“第三届中国交响音乐季——学生作品专场音乐会”由指挥家杨又青教授指挥中国青年爱乐乐团 |
| | *《草原即景》 | 为古琴、马头琴和单簧管而作 | 2011年10月14日 | 中国音乐学院主楼202教室 | 2011年“中国音乐学院实践周”研究生处专场“我们的田野——2010级博士生呼伦贝尔田野调查汇报”上演出 |
| 任丹丹<br>指导教师：<br>权吉浩 | 《木棉树下》（三乐章） | 交响乐 | 2011年12月 | 北京 | “文化部第十六届全国音乐作品（交响乐）评奖”中型作品三等奖 |
| 孔祥怡<br>指导教师：<br>王　宁 | *《梦想》 | 艺术歌曲 | 2011年10月14日 | 中国音乐学院歌剧厅 | 研究生专场音乐会 |
| | 《奔驰在千里草原》 | 民乐重奏改编 | 2011年12月6日 | 星海音乐学院音乐厅 | 风景这边独好——星海音乐学院艺术管理系教师中国作品专场音乐会 |

（续表）

| 作曲家 | 作 品 | 体 裁 | 时 间 | 地 点 | 说 明 |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 贾 瑶<br>指导教师：<br>高为杰 | 《青春小鸟》 | 民乐改编 | 2011年9月5日 | 中国音乐学院附中演奏厅 | 紫禁城乐团<br>指挥：刘顺<br>演唱者：董华<br>2011年9月7日～10月11日东欧9国巡演 |
| | 《亲疙蛋下河洗衣裳》 | 民乐改编 | 2011年9月5日 | 中国音乐学院附中演奏厅 | 同上 |
| | 《母亲教我的歌》 | 民乐改编 | 2011年9月5日 | 中国音乐学院附中演奏厅 | 紫禁城乐团<br>指挥：刘顺<br>演唱者：肖玛<br>2011年9月7日～10月11日东欧9国巡演 |
| | | 歌曲 | 2011年12月 | | 新疆和田市委宣传部 |
| | 《守望》 | 歌曲 | 2011年12月 | | 新疆和田市委宣传部 |

注：以上标记＊号的作品为本年度首演作品。

夏滟洲　黄　渤

# 西安音乐学院音乐创作、展演与作曲技术理论研究综述

2010至2011年间，勤奋耕耘在三秦大地这一片沃土的作曲家，以其独特、鲜明且具有地方特色韵味的创作，延续了新音乐在西安传播以来的又一次辉煌。其间，以西安音乐学院为龙头的新音乐创作、演出，成果丰硕，地位凸显。

自2009年学院确立"特色发展、高地建设、国际视野"的办学理念以来，以作曲系为主体的新音乐创作队伍不断以新作品推介、当代作品演奏、学术讲座、音乐工作坊等多种形式，努力践行了学院作曲学科建设在教学、创作、理论研究和艺术实践方面的顶层设计与具体操作规划，呈现出一派繁荣景象。概而言之，教师中，共创作新作品30余部，举办专场音乐会10余场次，参与各类奖项的评选中获国家及省部级奖项作品26部，争取到音乐创作类科学研究立项项目3个，出版乐谱20册，电子出版物(CD)3套。与此同时，围绕音乐创作而开展的学术交流活动等方面，也取得了可喜的成绩。其中，开展的各种学术交流活动11次，有23篇学术论文发表。

## 一、全新的创作，阙阙动人且各异其趣

赵季平教授作为中国音乐家协会主席、学院院长，不顾繁杂的事务性工作，于百忙之中坚持创作，在上述提供的总结数据中，仅赵季平一人的创作与作品音乐会场次就要占去半数之多。2010年赵季平教授创作的作品主要是：为西安音乐学院合唱团参加"第十四届CCTV青年歌手电视大奖赛"而专门创作的合唱《陕北风情·情歌》、受新加坡华乐团委约的艺术歌曲《将进酒——为乐队、合唱与男高音独唱而作》，以及电影《孔子》的配乐。

《陕北风情·情歌》是基于陕北民歌音调节奏加工提炼而成，突出了民歌旋律韵律之美，酿造一种委婉悠扬的曲风，以新的手法和表现形式展现了陕北民歌的

魅力。

《将进酒——为乐队、合唱与男高音独唱而作》则演绎出诗人李白诗作的孤傲与狂放。以李白《将进酒》为词的声乐作品问世已有不少(如罗大佑等的创作),但无论是曲体还是乐风,更无须说意境,当属赵季平的创作最为精彩。其音乐与精神,纵贯的不仅是荡气回肠的"势",而且还不乏细腻深情的抒发。乐队写作充满戏剧张力,画面感壮阔、强烈;混声合唱活力四射,层次丰富;男高音跌宕起伏、张弛有度。音乐在不到10分钟的流动中,李白的诗情随着当代音乐家的理解忽翕忽张,于长短参差的句式中吟唱五音繁会,于铿锵变化的节律中还原平凡生活。此曲思想深沉、成熟的艺术表现,堪与李白创作此诗时的情状同具神来之笔。

而电影《孔子》所述无疑是一个宏大叙事的题材。要承载这一题材,着实要花费作曲家很大的心思。《孔子》的音乐使用总量逾52段之多,总长度有一个半小时之长。片中,作曲家设计了三个主题:孔子主题、礼乐仁和主题及南子主题,分别具有不同的功能意义。"孔子主题"采用雅乐音阶,上下句结构,调性特征鲜明,音乐古劲苍凉,伴随人物感情的表达而呈不同性格变化;"礼乐仁和主题"建立在大调式之上,明亮温暖的旋律宛如圣人的博大胸怀,这是一个对理想充满热情向往且在不断延伸的主题,它构成并发展了影片中的绝大多数音乐段落;相比前两者,"南子主题"旋律柔和,清纯抒情,写意一般的流淌而出,并非刻意的设计,与前面出现的音乐中沉重风格形成反差,同样个性鲜明,指向意义强烈,营造了属于赵季平理解中的春秋时期的时代意蕴。

2011年,赵季平教授的音乐创作仍然围绕着声乐作品及影视音乐方面,如电视连续剧新版《三国》、舞台剧《铁道游击队》等多部作品问世,且一经传播即获得良好的效果。赵季平教授的作品以其独有的个人风格丰富着音乐创作,也为西安城市发展做出了可贵的贡献。2011年3月新创作的歌曲《彬县好地方》(常思思演唱)和《千里平原万丈山》(方琼演唱)及为西安世界园地博览会创作的世园会歌曲《祓禊谣》(王军词),既有汉唐古乐的典雅庄重,又有当代民谣的朗朗上口,歌词诗意悠远,写尽了西安人身边的一物一景。同样不能不提的还有为女高音、小提琴、古琴而作的《幽兰操》(张宁佳、吕思清、赵家珍以及香港中乐团演奏)、电影《温故1942》主题歌,配乐、编配黄自电影歌曲《雨蒙蒙》(10月22日,方琼音乐会)及舞剧《铁道游击队》,其中舞剧《铁道游击队》在由解放军总政治部打造的大型红色经典舞剧《铁道游击队》中,赵季平与赵麟倾力合作,采用了大量山东地区的民间音乐元素,譬如流行在山东地区的"鼓子"、"胶州锣鼓"、"海阳大秧歌"等民间音乐文化

形式，既完美地表现了抗日战争时期山东军民的革命精神，又体现出了当代中国人民的情怀。尤其面对《铁道游击队》这一妇孺皆知的故事，赵季平的全新解读，于一派浓郁的山东地域风情的呈示中，其凝重的主题与深远的意境，再一次展示了作曲家精准的审美把握能力，以及总政歌舞团扎实的演出表现实力。

月牙泉采风

本年度西音作曲系教师创作中的突出之作无论是在西部区域还是国家大剧院舞台上，享有盛名的是大型民族交响乐《敦煌音画》(2011 年)。这部大型民族交响乐作品系赵季平、韩兰魁、景建树和张坚四位作曲家多次赴敦煌等地采风、花费了一年心血创作的一部国家舞台精品，并作为 2012 年度国家大剧院主办的"中国民族音乐巡礼"百场系列音乐会的演出剧目之一。《敦煌音画》共七个乐章，即序曲《莫高风铃》(场景)、第一乐章《西凉乐舞》(莫高窟 220 窟)、第二乐章《月牙泉的故事》(场景)、第三乐章《大将军出行》(莫高窟 156 窟)、第四乐章《集市》(榆林窟 25 窟)、第五乐章《飞天》(莫高窟 161 窟)和第七乐章《敦煌赋》(场景)，向听众描绘出了一幅幅具有丰富文化内涵的画卷，有今人对敦煌的凭吊，有对敦煌历史、艺术、宗教、战争、民俗、景观等的写意，更具特色的是作曲家对敦煌古谱音乐素材的提炼、运用现代民族管弦乐法的创作，融奇幻对比、张弛有度的风格于一体，且又不乏作曲家个性。依次呈现的是一幅立体的画面。上半场，《莫高风铃》，在风铃的叮当鸣响中，人们走进敦煌；《西凉乐舞》，在极具民族特色的乐声中，展示优美的乐舞场景；《月牙泉》悠悠丝竹声中，呈现出月牙泉的波澜不惊和凄美；《将军出行》，节度使张义潮统兵出行的壮观场面，展示了金戈铁马的震撼气势……四位作曲家中，特别值得一提的是韩兰魁在其间的创作作品中，由韩兰魁独力创作的有《月牙泉的故事》和《集市》两章。第二乐章《月牙泉的故事》原初拟计划取名《月牙泉》，仅是抒情的场景段落，但在创作过程中，作曲家感到最初的定位如果仅仅在

于抒情的表达上是不够的，众所周知的原因，月牙泉的美难以与中国大地上的西湖、太湖相媲美，其实质只不过是沙山中间的一汪清泉，然而正是这个神奇的泉，沙子始终流不到泉里，面对周围的沙山，它处事不惊，始终保持着一弯清澈、透明、安静。为了极为妥帖地表达这个立意，作曲家翻阅了很多书籍，汲取传说中的诸种说法，如月牙泉像少女的眼睛、泉水像少女的眼泪，抑或是像观音菩萨的眼睛等，加之月牙泉边的古建筑，如雷音寺、娘娘庙的存在，势必也在影响着人们对月牙泉的判断，于是基于这种种说法，命名《月牙泉的故事》无疑着实可以帮助人们在欣赏的同时能够展开无限遐思，随着音乐的鸣响，听众的思考空间也会更大。第四乐章取意榆林窟第25窟壁画所表现的内容，以历史上发生在敦煌多国交易会为背景，有意运用了维吾尔族、哈萨克族、波斯、伊斯兰以及来自大唐的音乐等多国家、多民族的音乐素材和语汇，让人们感受到了过去的席地而坐弹着冬不拉，坐在骆驼上吃东西，在大街上看波斯舞蹈的自然生活。大型民族交响乐《敦煌音画》的上演，以赵季平为首的作曲家们还希望能够在推出一部作品的同时，对音乐艺术的创新起到一点示范性的作用，即在民族器乐的和声和配器方面引发国内作曲教学与创作者深层的思考，同时，还要坚持在继承与创新中尽量贴近生活，创作让普通观众都能接受的中国民族音乐作品。

吴延，西安音乐学院作曲系副教授，一位多产且独具个人风格的青年女作曲家。一直以来，她倾注于中国传统文化的理解与表达。2010年，她完成室内乐《和——为小提琴、大提琴、笙、大管与打击乐而作》的创作。作品取意于《论语·学而篇》“礼之用，和为贵。先王之道，斯为美”等句，依凭个体对中国传统文化精髓“和”的理解而创作的此曲，获得2010年沈阳音乐学院主办“第一次东亚音乐教育大会”室内乐创作优秀奖，并于2012年5月20日在中央音乐学院音乐厅首演。同年，吴延还创作《山林之舞》（为手风琴和马林巴而作）。作品运用灵动而富有活力的节奏，描绘出山林中春回大地、万物复苏、生机盎然、山泉涌动，树叶随风舞动的美妙景象。手风琴与旋律性打击乐马林巴在作品中音色结合巧妙多变，富于幻想性。进入2011年，吴延创作有古筝独奏《飞天随想》。作品以西北风格的苦、欢音九声音阶为基础，长安古乐（西安鼓乐）为创作素材，力图在旋律上形成多调式游移。音乐中主要运用复调作曲技法，突出表现古筝左右手交替的快速指序技法、快速扫摇及大量的摇指技巧，从而展现出飞天壁画绚丽多彩的动态之美。此曲荣获由陕西省文化厅、陕西省民族管弦乐学会主办的“陕西省首届民族器乐新作品征集评奖活动”三等奖，并在2012年10月22日在西安音乐学院“乐和长安”

民族器乐新作品音乐会中作世界首演。2012 年，吴延创作的重要作品，先后有室内乐《长安印象》(手风琴四重奏)和《焦点》(手风琴四重奏)等。前一曲以古城长安为立意，主题从陕西地方民间音乐中提炼而出。悠悠古长安，富有丰厚的文化底蕴。记载着辉煌历史的古城墙，四四方方、对称方整；名诗圣词格律严谨，上下呼应；无一不体现着对称结构的美学原则。这一点恰恰与西方结构严谨的赋格形式不谋而合。基于这种思考，作者用赋格作为载体，表达强烈的陕西音乐风格，从而达到东西方文化的融合。在 2012 年 4 月 26 日由西安音乐学院主办的“2012 全国艺术院校室内乐(手风琴)作品征集与教学研讨会”及专场演奏音乐会上，作品首演即获得广泛好评。其后一曲，手风琴四重奏《焦点》，作品利用多变的节奏重音，紧扣动机进行发展，充分发挥自由低音手风琴音域宽广的特点，使其具有交响性的音乐表现力。作品中通过运用各种现代作曲技法，营造出富有强烈律动感的音乐效果，从而表达作者内心涌动的热情，也为观众带来无限遐想的空间。

同样在“2012 全国艺术院校室内乐(手风琴)作品征集与教学研讨会”中，音响工程系教师冯勇博士提交的室内乐《如梦令》(为手风琴、长笛、单簧管而作，2011 年)，以古诗句为创作立意：“窗外月影千重，瑟瑟秋蛩戚鸣。孤舟泊江中，风动惊飞鸿。飞鸿，飞鸿，银波深处啾长空……”在三种西洋乐器的演绎之中，虽然采用现代手法，但其所显示出的中国气质却显而易见。在音乐表现方面，作者将手风琴金属般的色彩与木管乐器在音色上巧妙结合，相得益彰，作品力图在体现原诗的画面感时，显示出作曲家的独特创意。进入 2012 年后，冯勇还创作了两部室内乐作品。其一是木管四重奏《絮》。同样的创意，取自于古诗句“千钟万絮惹春风，会得离人无限意”的意境，乐曲采用编钟的自然泛音、泛音频距及音响动态特征作为作品的基本“质料”，统一并贯穿全曲。本曲在“2012 北京现代音乐节”西安音乐学院专场音乐会中首演。其二是室内乐《惊蛰》(为五只竹笛和钢琴而作)。乐曲运用当代的音乐笔墨，勾勒出万物萌动、月醉荷花、物语籁言的自然音画……除却室内乐创作，冯勇在 2012 年还创作了单簧管独奏曲《古道疏影》。通过此曲，作者遥想丝路上的秦韵，糅合着西凉城斑驳的背影。在古道丝路上，伴随着驼铃单调的回响声是夕阳夕照下孤独的庙台和苍凉沙漠。在作品中，作者试图将两种不同地域的音乐元素相融合，采用音色点描创作手法，用连绵不断的独立乐句构成的结构段落，色彩般地描绘出丝绸古道依稀残存的疏影。

西音年轻教师中，另外两位女性教师宋小朱和龚佩燕亦是笔耕不辍。2010 年，宋小朱创作的室内乐三重奏《听音寻路》(为小提琴、单簧管、钢琴而作)，运用

现代的作曲技法，通过民族音调与多调性相结合，表现浓浓的乡愁，向听众娓娓道来作者对生活的幻想和对未来的憧憬。龚佩燕于2012年创作的七重奏《祈——为女高音、男低音、手风琴、大提琴、定音鼓、木鱼、三角铁而作》，在立意上受了佛教的一些影响，其中的歌词取材于佛教的经文，借佛教中的“出世”与“入世”的观念与其之间的关系来表现人们内心世界的矛盾与纠结，乐曲历经起起落落的过程后在全曲高潮上引出了内心深处的“天籁”。

作曲系副教授任意在2011年完成的《西域风情》，试图通过梆笛、二胡、琵琶、古筝等四件民族乐器与MIDI音色（打击乐、音效、弦乐、贝斯）和视频的结合，表现中国西部自然的苍凉、民风的朴实。作曲家将事先录制完成MIDI、影像资料与现场演奏相结合，这种拼贴形式新颖独特，舞台演出效果很能吸引观众。这首作品结构为多段结构，打破传统ABA模式，使用“A+B+C+尾声”的形式，作品属于典型的学院派写作，并在严格的作曲技法上进行了许多新的尝试，结合少数民族调式音阶，试图突破藩篱，寻求新的音响表现力，在一个方面显示出作曲家敢于创新的勇气。同年，郭强创作的四重奏《盟》（为小提琴、大提琴、笙和琵琶）于10月首演，获得普遍的赞誉。作品围绕南宋著名诗人陆游《钗头凤》中的名句：“红酥手，黄藤酒，满城春色宫墙柳。东风恶，欢情薄。一杯愁绪，几年离索。错、错、错。春如旧，人空瘦，泪痕红浥鲛绡透。桃花落，闲池阁，山盟虽在，锦书难托。莫、莫、莫。”紧密结合词意，采用复调技术，巧妙运用各种对位手法，如：纵向可动、纵横可动、密接和应、卡农式模进、倒影等将乐意展开，追求声部之间的协调配合，巧妙地描述了陆游与唐婉凄美的爱情故事。尤具特点的是，作品在调式上，充分运用各种民族音调，但将其中一些不谐和音响刻意放大，如增六度、减五度，大二度等，目的是为了表现乐曲的凄苦情绪。全曲在结构上分为前后两部分，第一主题由小七度、减五度大跳构成的特殊音响展开，将乐曲悲楚的情绪充分表现出来，第二主题则以非常激动活跃的动机发展成为一个赋格段，主题源自戏曲中所用的“急急风”。乐曲结束收于泛音，使人们沉浸在无限的遐想中。此外，青年教师中还有冯季勇的《风起，絮飞扬》（为阮族而作，2010年）和《倾诉》（为小提琴与钢琴而作，2011年）。在为阮族而作的《风起，絮飞扬》一曲中，其灵感源于对生命的思考和感悟，具体创作中运用了综合调式、多调性、附加节奏等创作技法对风中飞舞的蒲公英作了形象描写，以物寓意，借景抒发和感叹自然的力量，歌颂顽强、伟大的生命力。2010年在北京举办的“首届阮邀请赛”上首演此作，2011年获得陕西省文化厅主办的“首届民族器乐新作品征集评奖”二等奖。为小提琴与钢琴的《倾诉》一

曲，应本院管弦系教师钟怡的邀请，为其学生参加“金钟奖”比赛而作。这首作品短小精悍，采用三部曲式结构写成，在创作中使用浪漫传统写作手法，娓娓道来，充满抒情气息，虽然是一首小品性质的小曲，但其完整的构思与别出心裁的主题设计显示出作者缜密的构思和细腻的音色处理。此曲于2011年“金钟奖”比赛中首演。

一如学界所了解的，西安音乐学院的作曲成果的产生并不仅仅来自作曲系。学院民乐系素来就十分重视民族器乐编创教学。一些从事这一系列课程教学的教师闲暇之余，亦积极从事音乐创作，自2010年以来，不乏优秀作品流传。首先是周煜国副教授的创作。2010年，作曲家应邀来到浙江舟山实地采风，听闻舟山民谣“春季黄鱼咕咕叫，要叫阿哥踏海潮。夏季乌贼加海蜇，猛猛日头背脊焦。秋季杂鱼由侬挑，网里滚滚仓里跳。北风一起白雪飘，风里浪里带鱼钓。一阵风来一阵暴，愁煞多少新嫂嫂。”之后，根据这一民谣，借鉴舟山地区民间音乐素材，从人文的视角给予巧妙的构思，采用小组曲形式，截取了沿海渔民生活的几个场景如出海祭拜、搏浪击涛、凯旋庆归等场景画面创作了一部民族管弦乐《舟山掠影》(2010年)。这部作品音乐真挚生动、跌宕起伏、情景交融、感人至深，具有强烈的艺术效果。2011年获“浙江省第八届音乐舞蹈艺术节”优秀作品奖。同年在由陕西省文化厅主办，陕西省民族管弦乐学会承办的“首届民族器乐作品比赛”活动中，获政府颁发的作品二等奖第一名。2011年，周煜国为“新加坡教育部2012年《新加坡青年节华乐团中央评审》(小学级)指定曲”委约创作了民族管弦乐《春晓》。该作品立意取自中国唐代诗人孟浩然的五言绝句《春晓》，通过对声响敏锐的感知与生动的描写，从细微之处，向人们传递了春天生机萌发的讯息。在结构上采用二部结构，以古朴典雅的音乐语汇，描绘了春天万物复苏的情景，表达了原诗文的细腻情感和清新意境，活泼灵动、情趣盎然。2012年在由中国民族管弦乐学会发起的“第三届民族管弦乐(青少年题材)新作品征集评选”活动中，该作品荣获银奖(金奖空缺)。进入2012年，周煜国创作民族管弦乐《夏日骄阳》。该作品为“新加坡教育部2013年《新加坡青年节华乐团中央评审》(中学级及高中级)指定曲”委约作品。这部作品为青少年乐团而作，借用“夏日骄阳”之形象，来比拟青春少年所展现的勃勃生机与纯真浪漫，生动地诠释了青少年活泼向上、朝气蓬勃的精神面貌，也隐含着作曲家寄予青少年未来发展和光辉明天的期许与希望。全曲分为三个部分，第一部分由悠远的笛声引出全曲的固定和声进行，进而变成了由不协和和声构成的坚定的和声律动，是对青少年朝气蓬勃、快乐成长的一种概括

性描绘。由高胡独奏开始的优美的中段，运用了京剧、评弹、广东音乐素材进行对比、模仿、扩大等复调手法，主题抒情而温和，仿佛是父母、老师、社会对孩子们的关爱一般，充满了呵护、柔情的意味。变化再现的第三部分在热情洋溢的乐声中结束，亦是希望孩子们健康成长，快乐地迈向未来，走进我们这个欣欣向荣的美好世界。同年，作曲家还对其于2002年完成的古筝与交响乐《云裳诉》进行新的改版创作。原曲是在筝曲《乡韵》的主题音调基础上，扩展而成的一首筝协奏曲。十年后的2012年，他改版创作了同名钢琴曲《云裳诉》，一经问世，即参加由文化部主办的"中国青少年艺术大赛第一届民族乐器独奏比赛"活动，并获文化部颁发的优秀新作品奖。

来自民乐系的创作，还有青年古琴家、作曲专业硕士李村副教授根据陕西师范大学中文系博导霍松林教授写作的古体诗《卜算子》而创作的琴曲（2011年），可谓新声新韵，老树新花；浩然长歌，诗言其志，堪为罕见之作。该曲于2012年3月24日在西安音乐厅首演。此外，李村还创作有民族管弦乐《龙驭》，这一大型的作品于2011年参加陕西省首届民族器乐新作品评奖（政府奖），获得一等奖。而年届花甲的二胡演奏家李长春教授，老骥伏枥，于2011年创作二胡曲《陕南社火》，作品充满时代气息，曲调具有陕南地方民间音乐独特风格和特色，极具丰富的艺术感染力和特殊的二胡技巧魅力。同年，该作获得中国民族管弦乐学会胡琴专业委员会举办的胡琴新作品展演决赛铜奖，并在北京音乐厅演出。

在西安音乐学院之外，坚持从事新音乐创作的还有一位，那就是陕西演艺集团副总经理、陕西乐团团长崔炳元。仅2010年，崔炳元共完成作品8部，涉及多样题材，内容丰富。有管弦乐、声乐、交响合唱、影视音乐等多个领域。交响合唱组曲《南海观音》于2009年11月起至2010年6月间创作完成；2010年4月至6月完成改编管弦乐5首（其中包括《渔家姑娘在海边》、《请到天涯海角来》、《南渡江之歌》、《美丽的海南我的家》、《我爱五指山，我爱万泉河》）；2010年末，完成中提琴与打击乐《愿》以及小交响诗《西路军魂》；2011年6月，完成女高音独唱三首《钟灵毓秀》、《玉华飞红》、《青花牡丹》。除此之外，崔炳元在影视音乐上的创作也有新作呈现，如2010年8月完成的电视剧《生死正名》主题曲及大型电视专题片《望长安》，大型诗乐舞《周颂》（2010年上海世博会上演片段）；大型情景乐舞《青花瓷韵》（2010年上海世博会上演片段）等。2012年，崔炳元还与中国音乐家协会主席、西安音乐学院院长赵季平一道，参与交响套曲《长安》创作，全曲由五部分组成：序《钟鼎长安》、第一乐章《诗赋长安》、第二乐章《爱恨长安》、第三乐章《丝路长安》、

第四乐章《阊阖长安》。这是一部古典而富有时代感的套曲，作品选用汉唐经典以歌颂长安这座充盈着悠久的历史文化遗产的城市，用色彩丰富、舒展快乐的“音乐游记”《长安》来点缀长安，用长安来积淀《长安》。回顾崔炳元近三年的创作，他以其精湛的技艺，恢弘的气势完成各类不同作品，在为专业艺术领域奉献作品的同时也丰富了普通民众的音乐文化生活。

## 二、纷繁的展演，兼顾古典与浪漫情怀

2010 至 2012 年间，西安本土作曲家的全部创作，可谓皆得以实现作品的音响转换。全新的创作阕阕动人，各异其趣，每每演出，皆让观众享受古典且浪漫的音乐盛宴。细述之，三年间，以生活在西安的作曲家创作为主体的作品音乐会中，重要的有如下场次。

### （一）重要演出

三年间，以西安音乐学院为主体的、重要的新音乐演出包括：在 2010 年国家大剧院举办的第三届“春华秋实”展演中，西安音乐学院进京献演的“唐风秦韵”与“和平颂”两场大型民族管弦乐音乐会，以及 2012 年度分别在西安、北京演出的“大秦帝国”交响音乐会。

#### 1.“唐风秦韵”——民族管弦乐音乐会

2010 年 11 月 3 日，西安音乐学院担纲主演的大型民族管弦乐音乐会——“唐风秦韵”在北京国家大剧院演出。音乐会上，展演了 5 首民族管弦乐作品，包括《长安社火》（赵季平、鲁日融曲）、《秦腔牌子曲》（郭富团曲）、《秦 · 兵马俑》（彭修文曲）、《骊山吟》（饶余燕曲）、《黄河畅想》（程大兆曲）等。其中有 3 首出自西安音乐学院作曲家之手。《长安社火》是以秦腔音乐为素材，通过对民间“闹社火”场景的描绘，展现出广大农民对美好生活的热爱与赞美。《骊山吟》是学院已故的饶余燕教授根据唐代诗人杜甫《自京赴奉县咏怀五百字》的诗意而作，作品运用了西安鼓乐的音调素材，体现了作曲家高超的复调技巧。《黄河畅想》通过对汹涌澎湃、苍凉深沉、九曲连环的黄河的深切感受，展现了黄河两岸人民淳朴乐观的情怀，畅想黄河所孕育出的民族的生存与命运、幸福与希望。

#### 2.“和平颂”——民族管弦乐音乐会

2010 年 11 月 4 日，民族管弦乐音乐会“和平颂”在北京国家大剧院演出。音乐会从作曲家赵季平的诸多作品中精心安排选择了一组大型民族管弦乐作品，包括《庆典序曲》、《心香》、《古槐寻根》（选自交响组曲《华夏之根》第五乐章）、《和平

颂》等。《庆典序曲》是作曲家为国庆50周年而描绘的节日庆典场景，已被许多民族乐团演奏，深受听众的喜爱。《心香》是根据同名电影的主题音乐而创作的二胡协奏曲，由学院客座教授段皑皑主奏。《古槐寻根》以山西洪洞大槐树为题，表现了华夏游子对故乡的眷恋和深情。《和平颂》是为了纪念抗日战争暨世界反法西斯战争胜利60周年而作。乐曲共有五个乐章：《金陵·大江》《江泪》《江怨》《江怒》和《和平颂》，反映了人们热爱和平的心声，也是作曲家酝酿、花费创作时间最长的一部力作。

连同"唐风秦韵"，担任"和平颂"这一场演出的乐队均由西安音乐学院民族管弦乐团担任。这一乐团是以本院民乐系师生为主体的民族管弦乐团，指挥是早年学院附中"走出去"的著名指挥家阎惠昌。这次演出反映了西安音乐学院作曲家、艺术家的高超艺术水平及莘莘学子的学习、探索之路。

3.《大秦帝国》交响音乐会暨赵季平、赵麟作品音乐会

继2012年5月11日晚在西安曲江国际会议中心演出"《大秦帝国》交响音乐会暨赵季平、赵麟作品音乐会"之后，11月24日晚，中国爱乐乐团又在北京世纪剧院上演了同名主题的专场音乐会。

大秦帝国音乐会现场

这是一个主题鲜明的音乐会，曲目以赵季平、赵麟父子为热播电视剧《大秦帝国》创作的音乐为主题，内容包括电视连续剧《大秦帝国》第一部《裂变》和即将上映的《大秦帝国》第二部《纵横》中的音乐为主题，为国内首次电视剧现场交响音乐会，采用交响乐来表现史诗电视剧既是一大音乐会创新，又是音乐创作与文化传播有机结合的成功尝试案例。

为国内外观众熟知的电视连续剧《大秦帝国》系列，描绘了秦国崛起、兴盛、建立统一帝国的历史，其主题配乐，由赵季平、赵麟父子共同担纲谱写。音乐会则根据原剧情节分为上下两个半场，分别演奏了《老秦人古歌》《陇塬之魂》《风华绝代》《卫鞅入秦》等11首曲目和《天下大秦》《伐谋》《秦之思》《秦之纵横》等8首曲目。

在演出现场舞台正中央的巨大LED屏上，古体“秦”字反复变幻。合唱团身着秦时古装，轻声合唱。古琴、笛子与琵琶等乐器也配合着交响乐演绎出曲目配乐，让观众俨然“梦回大秦”一般。

谈及这场主题音乐会，赵季平、赵麟父子分享了他们为该剧配乐时的创作感受。赵季平认为最能代表秦文化精神风貌的当属青铜器所特有的质感和韵律，他表示自己在进行秦文化题材的音乐创作时，一直在致力于从音乐结构、节奏感等多个方面寻找独特的“青铜质感”。据赵麟介绍，《大秦帝国》的配乐创造性地运用交响乐来表现史诗电视剧。在他看来，只有交响乐队的宏大气势，才能真正表现出先秦人民特有的力量和精神。针对这一文化项目，他们父子共同创作的主题配乐，为《大秦帝国》电视剧增添了更加丰富的生命力。近年来，以《大秦帝国》第一部《裂变》为起点，陕西省积极实施大秦文化系列工程，已经形成了包括文化旅游、影视剧作、网络游戏、图书漫画、文化演出、创意产品等项目在内的秦文化产业链，有力彰显和弘扬了陕西秦文化的魅力。亲临音乐会现场的观众，共同享受了一场“秦人、秦曲、秦文化”的饕餮盛宴。

（二）作曲家专场音乐会

赵季平个人音乐作品专场音乐会，无论在频率还是质量方面，一定程度上已成为国内高水平的音乐制作与演出的代表。

1. 赵季平个人作品音乐会

2010年9月，应新加坡华乐团之邀，赵季平在新加坡大会堂举办“长安之梦——赵季平作品音乐会”。音乐会由指挥家叶聪执棒，新加坡华乐团担任乐队演出。整场音乐会演出了赵季平创作的《庆典序曲》、二胡协奏曲《心香》、管子协奏曲《丝绸之路幻想曲》。民族管弦乐组曲《大宅门》、《乔家大院》以及赵季平为新加坡华乐团新创作的乐队、合唱与男高音独唱——中国唐诗《将进酒》等。

2011年6月，“赵季平民族管弦乐·影视作品音乐会”在广东省星海音乐厅成功举办。音乐会上半场演出了赵季平的《庆典序曲》、管子协奏曲《丝绸之路幻想曲》、民族管弦乐组曲《黄土地》。下半场演出了民族管弦乐《卢沟晓月——大宅门写意》、民族管弦乐组曲《乔家大院》和选自电视剧《水浒》的《天时、地利与人和》与《好汉歌》。上下半场分别由著名指挥家张列和胡炳旭担任，由广东民族乐团担任演出。

2012年3月31日晚，赵季平“电视电影金曲音乐会”在台北市中山堂成功举行。台北市立国乐团担任演奏，著名指挥家叶聪先生执棒，女高音歌唱家张宁佳、

赵季平电视电影金曲音乐会在台北成功举办

方琼，二胡演奏家段皑皑等联袂出演。音乐会曲目选取了赵季平从20世纪80年代到21世纪初所创作的优秀影视音乐作品中的代表作品，以民族管弦乐形式演出。本场音乐会是台北市"第25届传统艺术季"的开幕式音乐会。

2. 韩兰魁交响乐作品音乐会在京举行

2010年6月18日晚，学院副院长韩兰魁教授交响乐作品音乐会——"绿色的呼唤"在北京音乐厅举行，音乐会由中国国家交响乐团演出，指挥为香港中乐团艺术总监、著名指挥家阎惠昌。演出曲目包括《两乐章交响曲》(2003年)、《音画——梦浴华清》、《音诗——丝路断想》(2003年)和合唱交响曲《绿色的呼唤》(1989年)等。《两乐章交响曲》是一部无标题的纯器乐交响音乐作品，第一乐章行板，三部曲式，音乐抒情、富于冥想性。第二乐章快板，回旋曲式，充满乐观和进取精神。交响曲摆脱了古典调性功能布局和功能和声的束缚，突出了多调式的表现意义。《绿色的呼唤》是一部规模宏大、内容丰富的多乐章声乐器乐交响曲，全曲六个乐章构成：《高原悲叹》、《黄帝陵遥想》、《流沙统万城》、《昆仑冰雪消融的季节》、《苏醒的黄土地》和《绿色的太阳》。作品采用了五声性中国音乐风格，反映了大西北在改革开放以来的新面貌，具有强烈的现实主义意义。

3. 周煜国民族器乐作品音乐会

2012年5月18日晚，为纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表70周年暨浙江歌舞剧院成立55周年，浙江歌舞剧院民族乐团精心打造的一台"雅风心韵——周煜国民族器乐作品音乐会"，在浙江音乐厅上演。次日杭州媒体报道此次音乐会有"四大"看点，亦即节目出自实力派作曲家之手，由业内极具知名度的指挥家执棒指挥一流专业乐团演奏，更有当今华人乐坛极富影响力的演奏家加盟演出，一次民乐飨宴可谓实至名归。音乐会上演奏了10多首作品，三种类型，以乐队合奏、或乐器与乐队协奏等形式为主，如扬琴与乐队《忆事曲》、古筝与乐队

《云裳诉》、竹笛与乐队《遐方怨》、中阮协奏曲《山韵》和群筝与吹打《悦》；其他是民族管弦乐，如《蓝花花轶事》、《舟山掠影》、《节日》和《赶街》等，它们题材丰富，展示出作曲家深厚的生活体验和广博的艺术积累，及其对音乐的独特感悟，有的作品更显示出作曲家数十年磨一剑的艰苦创作历程，令人敬佩。这台个人专场音乐会，还历史地反映出一个作曲家的心路历程。从这场音乐会中的节目安排上，我们不难看出作曲家匠心独具地以时间为轴线，将三种类型的民族器乐作品按时间先后一一呈现，贯穿其30余年民族音乐创作生涯。

（三）综合音乐会

1．“2012北京现代音乐节”校际交流演出——西安音乐学院专场音乐会

2012年5月20日，应北京现代音乐节邀请，西安音乐学院作曲系于中央音乐学院音乐厅举办“西安音乐学院新作品专场音乐会”。本次音乐会共有8首作品，由作曲系师生创作，多数为旧曲，少见近三年新作。其中，张豪夫教授创作的《黄昏》是根据唐代诗人李商隐诗句“夕阳无限好，只是近黄昏”的意境而作，将中国乐器的演奏方法及戏曲中的节奏处理融入其中。刘铮教授的《悲歌》透过长笛等各种非常规演奏法和打击乐音色变幻的线条式描述，紧扣“悲歌可以当泣，远望可以当归”的意境，用精炼的素材，简洁的手法描绘了一幅写意画。梁红旗副教授的《鸟鸣涧》采用了自由的五声性十二音写法，以唐代诗人王维的作品《鸟鸣涧》的诗意而创作，用音乐对诗词进行了自由与逆行的处理。冯勇创作木管四重奏《絮》（2009年），全曲采用编钟的自然泛音，泛音频距及音响动态特征作为作品的基本“质料”，表现了“千钟万絮惹春风，会得离人无限意”的意境。吴延的《和》（2010年，参见前述）。音乐会上，作曲专业研究生白超、雒鹏翔提交的作品《秦地》、《印象》也获得很高的评价。《秦地》是白超于2012年的首演作品，表达了他对陕西这片故土“秦人、秦地、秦风”的依恋及热爱之情。《印象》的灵感来自作者的童年记忆，全曲分为两个乐章，分别描述了两个童年时代的情景。本场音乐会的作品，运用不同的题材及手法展示了传统与现代的完美结合，用丰富的表现力诠释了作曲家内心的情感，让听众体验到一场西音作曲系师生近年来在新音乐方面的探索与成果。

2．“乐和长安”系列活动之新作品音乐会

2011年10月14～17日，作曲系在西安成功举办首届“乐和长安”系列学术活动。这是根据学院“国际视野、高地建设、特色发展”的整体办学目标，为进一步加强学科建设、努力创建一流学科、促进学院作曲系师生的创作活力以及加强对新

作品的宣传推介力度，经过精心策划、周密实施、隆重推出的系列活动。本次学术活动，本着将作曲系师生新作品音乐会与北京国际现代音乐节的“青年中国”计划相对接，通过举办“西安音乐学院师生作品音乐会”、三场本科学生新作品试奏会、北京现代音乐节“青年中国”新作品音乐会、专题讲座以及“青年中国”作曲家与西音学子互动等活动，使一批优秀学生的才能及有一定水准的现代音乐作品得以展示。通过对新作品的试奏，促进全系师生的创作热情；通过演奏当代的新作品，了解世界当代音乐发展的新趋势；通过对音乐作品的实践，加强作曲家和演奏家之间的交流互动。全部音乐会共演出作曲系师生作品 57 部，体裁多样、内容丰富。第一场音乐会演出作品 8 首：四重奏作品 3 首、三重奏作品 1 首，其余 4 首均属为特定乐器而作。其中有 4 首作品为首演作品：《弦乐四重奏》（刘铮）、《盟》（郭强）、《钟絮》（冯勇）以及《印象》（雒鹏翔）等。其他作品包括民乐室内乐《风起，絮飞扬》（冯季勇），通过作者的创作调和，使阮族乐器的表现能力与现代作品的和声相得益彰；作品《和》（吴延）及弦乐三重奏《天净沙·秋思》（庞悦）。而作为音乐会的压轴作品《逸》，出自著名作曲家陈晓勇之手。这部作品通过钢琴上微妙的音色及其与其他乐器的协作、搭配形成复杂而独特的色彩。

2012 年 10 月 22～23 日，第二届“乐和长安”作曲系系列活动在西安音乐学院学术厅举行。在连续举办的两场的“民族器乐新作品音乐会”中，共有 13 位作曲家的 15 首新作品参演，其中 10 首新作品为首演，首演作品所占比率约 67%。第一场演出作品包括 8 首作品：弹乐组合《舞》（周煜国）、古筝独奏《飞天随想》（吴延）、《水想》（陈茜）、《墨趣》（刘琨）、《三月》（张晓峰）、扬琴独奏《圈》（冯季勇）、《四重奏》（符译文）、民族室内乐《普天》（梁红旗）。第二场音乐会演出作品包括 7 首：《乱弹》（张晓峰）、古筝独奏《Circuit 洄》（陈晓勇）、《戏》（赵佩佩）、《人》（白超）、《逸》（周煜国）、《惊蛰》（冯勇）、《月牙泉的故事》（韩兰魁）。两场音乐会的新作品创作体裁广泛、乐器组合独特新颖、音乐风格丰富多彩。创作团体显示了我院作曲学科梯队的形成，担任演出的队伍则在一定形式上体现出学院民乐、钢琴、音乐教育及管弦各专业方向师生的整体协作精神。通过新作品的展演，让观众们不仅体悟到我院多学科协作的学术创新思维，也欣赏到了凝聚创新精神的各类新作品。

3. 张宁佳音乐会在上海举行

2012 年 10 月 30 日晚，在上海音乐学院贺绿汀音乐厅主办的“用心灵歌唱——张宁佳教授中国古典艺术歌曲及中国当代声乐作品演唱音乐会”上，张宁佳演唱的 16 首作品中，属于学院教师创作的新作品接近半数。尤其以赵季平创

作的系列唐诗艺术歌曲为主，如《阳关三叠》《九月九日忆山东兄弟》《虞美人》《别董大》《幽兰操》，这些作品，清一色的讲究平仄对仗的词调，虽为现代作曲家的创作，却是作曲家用心之作，以健笔写柔情，乐句挺异，曲意清新，情调不俗。再配上张宁佳富有灵性的唱功，和独树一帜的演唱风格，将中国戏曲的韵律之美与科学的发声之美有机结合在一起，使整场音乐会的作品表现都有精彩的展示。歌唱家以统一的声区，和谐的音色，优雅的声线，十分妥帖地将这些新作韵味表现的尽善尽美，珠联璧合，相得益彰。另有几首赵季平前几年创作的作品如《断桥遗梦》《英雄往来天地间》《女儿歌》《一对毛眼眼照哥哥》，在歌唱家精准的把握之中，她融合中国戏曲唱功与声乐演唱技术，不仅完美地实现作品的风格表现，形成了自己独到的艺术演唱风格，再次掀起了当晚音乐会新的高潮。

4. 其他作品的展演

2010 年 5 月 12 日，在上海之春国际音乐节——“敦煌之夜 · 刘乐古筝专场音乐会”上，演出了周煜国教授创作的乐曲《云裳诉》（古筝与乐队），上海音乐学院青年古筝演奏家刘乐担任主奏，上海爱乐乐团担任协奏，指挥王永吉。

2010 年 9 月 25～27 日，“第一次东亚音乐教育大会”于在沈阳音乐学院隆重召开。在东亚作曲家交响乐作品音乐会中，上演了赵季平创作的交响组曲《乔家大院》，教育大会组委会为作曲家赵季平颁发了特别贡献奖。

2012 年 3 月 12 日，作曲系客座教授陈晓勇在北京音乐厅举办“龙声华韵——陈晓勇作品音乐会”。本场演出上演了作曲家陈晓勇的 4 部作品，分别是：《暗、晰、逸》《飘逸的色彩》《梦的颜色》《链、变形》等。

2012 年 5 月 18 日应慕尼黑市邀请，作曲系特聘教授陈晓勇提交的委约创作 *Kaleidoscope in Times*（西门子公司基金会委约）在德国慕尼黑爱乐音乐厅，由中国著名作曲家余隆担任指挥，慕尼黑爱乐乐团演奏首演。

## 三、友好的交流，促进科研与斩获成果

近三年来，学院敞开视野、放眼世界，以开放而友好的姿态迎接全国乃至世界的优秀音乐专家来院交流，同时也积极参加国内外举办的多层次学术活动。通过这些交流，使教师和学生掌握了最前沿的创作观念和创作技法，更新了新音乐创作的思维，大大提高了作曲家们的创作热情。

### （一）学术交流

2010 年 4 月 9～11 日，西安音乐学院作曲系教师一行 7 人参加北京“2010 全

国和声复调教学研讨会”，本次盛会有来自全国40余所音乐院校的130多位专家参加，本院作曲专业教师为大会提交了4篇论文，分别为任意《共同课和声教学模式初探》、赵海花《现代多媒体技术在和声教学中的运用》、宋小朱《谈谈复调课程教学心得》和郭强《西安音乐学院复调教学之简介》等。她们的报告得到了全国同行的赞赏，并引发了与会代表的热烈讨论。

北京国际作曲大师班教授合影

2011年7月18～30日，“2011首届北京国际作曲大师班（Beijing International Composition Workshop/BICW）”在中央音乐学院举办。来自世界各地的作曲大师、教授和青年作曲家们汇聚北京，以中国民族音乐文化为核心展开创作、理论学术讲座和研讨活动。中国音乐家协会主席、著名作曲家、西音院院长赵季平教授应邀担任大师班授课教授。7月28日上午，赵季平为来自世界各国的青年作曲家们作《中国电影音乐与民族音乐》的讲座，以理论与影片画面相结合的方式详细讲解了中国的民族民间音乐在电影中的运用。受到专家教授和学员们的热烈欢迎。讲座结束后，赵季平还细致回答了学员们的提问。当日下午，赵季平为来自美国、日本、马来西亚等国和我国新疆、云南、山东、北京等地的青年作曲家们进行专业个别课授课。整个下午，赵季平悉心讲解并为每一位学员修改作品，讲解作曲技术的运用，令满座听众受益匪浅。

2012年10月16～19日，西安音乐学院作曲系教师一行6人参加北京“2012年中央音乐学院音乐分析论坛——庆贺吴式锴教授八十华诞和声学术会议”。本次盛会有来自全国40余所音乐院校的100多位专家参加。本次会议议题包括：一、吴式锴教学及科研成果的研究；二、和声风格与教学；三、和声写作中的风格把握。我院作曲系教师任意为大会提交了《巴托克和声风格研究》论文并发言。他的报告得到了同行的认可并引发了代表们讨论。

2012年10月17日晚，作曲系首届“乐和长安系列学术活动”之“青年中国”音乐会在本院学术厅成功举办。“青年中国”是由一群80后、90后青年作曲家组成

作曲小组，致力于发展现代音乐。他们对音乐的执著、对音乐的思考以及对音乐的狂热，在本场音乐会上得到了淋漓尽致的展现。本次演出的7首作品不仅包括青年作曲家的新作品，也包括一些知名作曲家的作品，如中央音乐学院副院长叶小钢教授创作的《钢琴三重奏》和《羊卓雍措》。前者是为了纪念伟大的作曲家海顿诞辰而作，首演于维也纳并在世界范围内取得了很大的成功；后者是叶小钢一部具有西藏音乐主题的作品，展现了美丽圣湖羊卓雍措平静的外表之下神秘而强大的自然之力。中央音乐学院秦文琛教授创作的《琵琶辞》传达了一种对于友情的感悟，琵琶演奏在秦教授的笔下达到了乐队般的丰富而有层次的音响效果。青年作曲家李劭晟应茱莉亚新音乐乐团委约为13位室内乐演奏家而作的《月明天涯》，作品源于作者的一次西藏采风，首演于美国纽约林肯中心的 Alice Tully Hall 音乐厅。青年作曲家金卓晟创作的《弦乐四重奏》是题献给一位德国表现主义诗人的一首标题性音乐，也是当晚音乐会唯一一部首演作品。青年作曲家郑阳创作的《悬空寺》颇具叙事意味，表达了作曲家一定的哲学思想。由本院研究生白超作曲的《云海》，以其丰富的创作思想和创作技法，使得乐器之间音色的结合也达到了趋于完美的效果。

（二）学术讲座

2010年5月18～19日，旅德著名作曲家陈晓勇教授应邀请来院进行学术交流，此次学术活动由三部分组成：一是陈晓勇教授以介绍自己音乐创作为主的学术讲座；二是针对作曲系本科及研究生部分同学的教学公开课；三是与作曲系教师之间的学术交流。5月18日陈晓勇教授做了题为《我的音乐创作之路》学术讲座。作曲家从自己的部分作品入手，播放并讲解了他的部分室内乐作品，深入细致的解析了他的创作过程及其理念。通过对这些作品的分析，又谈到了作品中声音的方向、层次以及中国民族乐器与管弦乐器的结合、演奏技法对于音色的影响等问题，受到师生们的热烈好评。正是因为这一讲座，学院迎聘了陈晓勇来院担任作曲客座教授。

2010年5月21日，天津音乐学院作曲系顾之勉教授应邀来院进行学术讲座及公开教学。他以《微变奏》为题，经过对简约主义音乐的研究、归纳而得出的一个关于作曲技法的新概念的讲解，同时为大家介绍了“微变奏”这一概念的定义及其与传统变奏形式的比较；随后旁征博引地运用大量的谱例诠释了“微变奏”的不同类型，并用他本人创作于2006年的作品《蜕——为单簧管而作》再次有力地说明了“微变奏”这一手法的应用价值。其深入浅出的解析给师生们留下了深

刻印象。

2010 年 11 月 8～11 日，中央音乐学院作曲系教授徐振民应邀为作曲系师生举办了两场学术讲座。他的第一场讲座为《音诗“枫桥夜泊”的创作》。讲座中，他针对创作的目的、音乐的曲式结构、音乐的旋律构成、不同于传统功能的和声手法，以及“钟声和弦”的构成手段等等，给师生作了详细而幽默的讲解。第二场讲座为《调性写作中的和声创新问题——我作品中的和声音响的纵向构成》，进一步阐述了传统和声与当代创作的关系。讲座所具有的高度学术性与实用性受到学生的热烈欢迎。

2011 年 4 月 21 日，应学院“乐府讲坛”的邀请，中央音乐学院作曲系郭文景教授来院进行讲学和学术交流活动。在题为《川剧藏剧的徒腔演唱与声腔对我的影响》的讲座中，郭文景教授结合自身创作的两部歌剧《狂人日记》和《李白》为我院师生解析其歌剧创作的内涵及元素。他的讲座利用多媒体技术，音频与谱例相结合，图文并茂，精彩的讲演给作曲系师生呈现了一个富有张力的作曲世界。

2011 年 9 月 5～6 日，德国汉堡国立高等音乐戏剧学院，作曲家、钢琴家彼得·米歇尔·哈默尔教授应邀来院进行为期 3 天的学术交流。此次交流活动包括作曲大师课、学术讲座《音乐的世界性——我的音乐创作》及访谈对话《作曲能教吗？作曲能学吗？——哈默尔教授与刘铮教授的对话》。在访谈对话中，作曲系主任刘铮教授担任主持人，与主讲人哈默尔教授进行了充分的交流。本次学术交流活动形式新颖、多样，交流互动效果较好，受到师生的一致欢迎。

2011 年 10 月 15 日，作为“乐和长安”系列学术活动之一，中央音乐学院秦文琛教授作了《“清听”地平线上的声音》的专题讲座。讲座中，作曲家通过对自己近年来的几部优秀作品的介绍，深度解析了其丰富的创作思想。在作曲家的带领下，通过对三首民乐《大地·云影》、《吹响的经幡》以及《群雁向远方》的赏析，使大家了解到秦教授的创作思想与风格手法。师生们从中不仅感受到作曲家精益求精的学术态度，同时也领略到了作曲家幽默风趣的人格魅力。

2011 年 12 月 22 日，上海音乐学院朱世瑞教授应学院“乐府讲坛”的邀请来院讲学。朱世瑞以 2010 年的新作《水想 Ⅱ》(为古筝和二胡)展开，并结合近年来创作的一系列作品展示了他在创作上的多样性选择。讲座期间上海音乐学院两位研究生当堂演奏了《水想 Ⅱ》，在实际演奏中印证、诠释了作曲家的创作理念。作为活跃于国内外乐坛，以作品“跨文化”和精致的文人特征而颇受关注的中国实力派作曲家，讲座吸引了包括作曲系、民乐系、音乐学系的师生，现场座无虚席。此

外，朱世瑞还与作曲系青年教师进行座谈，就现在音乐院校作曲教学问题展开了广泛讨论。

2012年4月5～7日，著名指挥家阎惠昌来到院进行了为期3天的讲学活动。阎惠昌的此次讲学活动分为两部分，第一部分为指挥技术的专题讲座，阎惠昌主要针对指挥专业的理论技术进行了详尽的讲解和阐述。第二部分为指挥大师课，现场运用双排键代替交响乐团给指挥专业学生进行授课。讲座中，阎惠昌对于指挥这一特殊的职业做了全面细致的阐述，他认为随着社会的进步和文化艺术的发展也需要不断地创新来顺应时代的要求，才能使指挥在其所对应的相关领域具有更广泛的应用意义。指挥法艺术创造的价值实现最终体现在对音乐本身的解读中，它既关乎指挥者的技术手段、技能修养及技巧运用，又体现了一名指挥的文化修养程度。讲座使得在场的学员们无不感觉受益匪浅。

2012年4月10日，来自比利时布鲁塞尔皇家音乐学院教授、西音作曲系客座教授、著名华裔作曲家张豪夫应邀为作曲系师生进行了一场题为《不为时尚所惑，不被传统所缚》的专题讲座。此次讲座张豪夫主要介绍了自己2000年创作、2001年首演的作品《琴·箫——单簧管与弦乐四重奏》。在讲座中，作曲家介绍了自己创作中运用五度叠置及多重倚音等手法，在和声与旋律的创作中勾勒出具有中国韵味的曲调特征和艺术情境，体现了他不跟随时尚，不受缚于传统，用自己的音乐特征来表达内心的追求。

2012年6月4日，美国作曲家乔尔·霍夫曼(Jod Hoffman)应邀教授来作曲系进行学术交流。目前任教于美国辛辛那提音乐学院作曲系的霍夫曼，既是该院作曲、音乐学及音乐理论系主任，同时也是Music X现代音乐节的艺术总监。当晚的讲座题为《寂静(无声)在音乐结构中的作用》，霍夫曼结合自己的作品*9 Pieces For Piano*(2010)的创作思维与组织结构做了精彩、生动的演讲。他还列举约翰·凯奇的《无声》来讲述音乐创作中关于寂静(留白)的运用，高度理性的创作技法表现出他严谨的创作思维，强化了听众重新认识到休止(留白)对音乐结构的重要意义。

**(三) 学术成果出版**

1. 专题研究成果一种

2010年10月13日，由西安音乐学院和榆林市人民政府共同制作的无伴奏合唱《陕北民歌十二首》专辑的唱片与总谱首发式在西安举行。这是西安音乐学院作曲系青年骨干教师历时数月创作改编而成的一本专辑。其中收录了著名的《三

十里铺》、《兰花花》、《走西口》、《上一道坡坡下一道梁》等12首陕北民歌。由院长赵季平担任艺术总监，副院长韩兰魁担任创作组长。专辑的出版既凸显了西安音乐学院对作曲学科建设的重视，又反映了学院作曲创作及民间音乐收集整理、研究所具有的强大实力。这一成果实际上源于两年前韩兰魁任作曲系主任时立下的一个校级科研课题——"陕北民歌创作研究"。课题组还曾于2009年春节期间深入榆林市各县区实地采风。返校后先后召开了"无伴奏合唱陕北民歌十二首"创作座谈会、改稿会、视奏会，并听取院长赵季平的建设性意见，几易其稿后定稿出版。"无伴奏合唱陕北民歌十二首"专辑和总谱的出版，极大地丰富了合唱乐团的演唱曲目，为进一步研究陕北民歌调式作了很多具有现实意义的探索性工作。

2. 作为西安音乐学院重点学科建设项目之一，2011年底中央音乐学院出版社出版了西安音乐学院作曲系部分师生创作的优秀作品，截止2012年11月，总计出版音乐创作相关专著及唱片共20种。其中包括：

赵季平：《第二交响乐——和平颂》，人民音乐出版社2010年9月版；

赵季平：《唐诗歌曲八首》，中央音乐学院出版社2011年10月版；

赵季平：《丝绸之路幻想组曲——为管子与民族管弦乐队而作》，人民音乐出版社2010年11月版；

赵季平：《庆典序曲，古槐寻根》，人民音乐出版社2010年11月版；

赵季平：《悼歌，觅》，人民音乐出版社2010年11月版；

赵季平：《创作歌曲精选》，上海音乐出版社2012年4月版；

韩兰魁：《两乐章交响曲》，中央音乐学院出版社2011年9月版；

韩兰魁：《绿色的呼唤——韩兰魁交响乐作品集》，中国唱片总公司2010年9月版；

韩兰魁：《丝路断想——韩兰魁交响乐作品音乐会》，中国唱片总公司2011年9月版；

韩兰魁：管弦乐《音画——梦浴华清》(选自舞剧《梦回大唐》第三幕)，中央音乐学院出版社2011年10月版；

韩兰魁：管弦乐《音诗——丝路断想》，中央音乐学院出版社2011年10月版；

韩兰魁：《短诗四首——为交响乐队而作》，中央音乐学院出版社2011年10月版；

韩兰魁：合唱交响曲《绿色的呼唤》，中央音乐学院出版社2011年9月版；

陆金墉：《音画奏鸣曲：四季——为女高音与钢琴而作》，中央音乐学院出版社 2011 年 10 月版；

陈大明：《龙抬头——为民族管弦乐队而作》，中央音乐学院出版社 2011 年 10 月版；

程宝华：《社火闹长安——为交响管乐队而作》，中央音乐学院出版社 2011 年 10 月版；

程宝华：弦乐合奏《缅》，中央音乐学院出版社 2011 年 10 月版；

饶余燕：《饶余燕钢琴作品集》，中国唱片总公司 2011 年 3 月版；其中收录有饶余燕一生不同时期的钢琴作品 7 首，包括 50 年代创作的《引子与赋格》，60 年代创作的钢琴组曲《延安生活素描》，90 年代创作的《西安鼓乐》复调作品三首等。

3. 获得各级各类科研立项

伴随作曲家的创作，生活在西音的作曲家教师们对于理论研究与分析也显示出客观、严谨的态度。近年来，仅 2012 年度，作曲系教师所承担的科研情况也收获可喜的硕果。在科研立项方面代表性的成果有冯毅作为项目负责人承担的《当代陕西民族管弦乐作曲技法风格特征研究》获得“陕西省社会科学界 2012 年度重大理论与现实问题研究项目”立项。龚佩燕作为项目负责人承担的《当代陕西音乐创作地域风格的技术性呈现及其理论研究》获得“陕西省社会科学基金项目”立项。

其他方面，如在学术论文发表方面，也显示出作者锐意进取、不断探索的态度，发表各项论文几十种。著名音乐理论家陈士森的作曲技术理论研究论文集即将由中央音乐学院出版社结集出版。

4. 获得各级各类作曲奖项情况

在充满创作激情的探索道路上，以作曲系、民乐系为主体的作曲家们的多项创作成果获得奖项，得到了音乐界的高度认可。这些成果中重要代表如下：

2012 年 3 月 28 日，“第八届中国金唱片奖”在北京揭晓，学院副院长韩兰魁教授的《绿色的呼唤》获得作品专辑奖。中国金唱片奖是由中共中央宣传部批准，是国内唱片界（音像）经批准冠以“中国”名称的权威性大奖。这部作品是作曲家 20 年前创作的，曾多次在北京、上海等地演出。作品由《高原悲叹》、《黄帝陵遥想》、《流沙统万城》、《昆仑冰雪消融的季节》、《苏醒的黄土地》、《绿色的太阳》等六个乐章组成，从不同角度将历史与现实的生态情节交织在一起，既有对往昔历史的追

忆，又有对当前现实的感叹和对明日辉煌的热切寄望。在作品中，作者特别追求雅俗共赏的音乐风格，争取最大限度地让普通百姓接受。著名作曲家吴祖强先生对《绿色的呼唤》给予了极高评价，他指出这部作品的“唱片代表了西北交响乐的创作实力。”

2010 年 4 月 1 日，作曲系教师冯勇在上海获得首届 Earts 数字音频大赛“音响评鉴组”(论文)三等奖，同时还分别获得了“录音艺术组”和“声音设计组”比赛的入围奖。同时，作曲系教师周媛获“原创应用电子音乐组”比赛的入围奖，西音作曲系因此荣获大赛组委会颁发的优秀组织奖。本次大赛是由上海音乐学院、中国录音师协会等主办。分为六个单项组比赛。参赛选手来自全国九大音乐学院及相关专业的综合类大学、国内著名音频公司、传媒集团、电视台和电台及个人。此次大赛填补了国内在该行业奖项评比的空白，加强数字音频科学艺术领域的交流与合作，使其与世界领先水平基本保持同步，建立并营造与相关专业领域高速发展相适应的国内环境，从而进一步促进我国在数字音频音乐领域内高水平复合型、应用型音乐人才的培养。

2010 年 9 月 25～27 日，“第一次东亚音乐教育大会” 在沈阳音乐学院举行，与会同时进行的室内乐创作比赛中，经过中、日、韩三国作曲家组成的评委会对作品的严格评选，作曲系教师吴延创作的室内乐《和》获得优秀奖，梁红旗创作的室内乐《祈》获得创作奖。

2011 年民乐系李长春教授创作的二胡曲《陕南社火》，获得中国民族管弦乐学会胡琴专业委员会举办的“胡琴新作品展演”决赛铜奖。同年，作曲系教师龚佩燕创作的歌曲《祖国，我是你的一首歌》获陕西省“唱响中国”征集评选活动“三等奖”。

2011 年，“陕西省首届民族器乐新作品评奖(政府奖)”中，我院作曲系、民乐系多名教师创作的作品获奖(参见下表)。

在过去的三年里，无论是多种风格的创作、演出，还是多样的交流及科研成果，都彰显出西安音乐学院音乐创作等方面取得的可喜成果。回顾过去，这些成绩让我们充满自豪，成为我们继续奋斗的动力，同时我们也看到了不足和差距。在新音乐创作的道路上，我们将更稳健、扎实的前行，希冀在新的岁月里创作出更多的优秀成果，为音乐生活增加更多的光彩。

| 奖　项 | 作品形式 | 作品名称 | 曲作者 |
| --- | --- | --- | --- |
| 一等奖 | 中阮协奏曲 | 《山韵》 | 周煜国 |
| | 二胡与筝 | 《枫叶》 | 梁建群 |
| | 弦乐合奏 | 《缅》 | 程宝华 |
| | 民族管弦乐合奏 | 《龙驭》 | 李　村 |
| 二等奖 | 民族管弦乐合奏 | 《舟山掠影》 | 周煜国 |
| | 三弦独奏 | 《关中情缘》 | 李凤山、高　伟 |
| | 阮族重奏 | 《风起，絮飞扬》 | 冯继勇 |
| | 唢呐与乐队 | 《关中情》 | 梁建群 |
| | 筝与打击乐 | 《大漠行》 | 魏　军 |
| | 二胡齐奏 | 《快乐的纺织姑娘》 | 金　伟 |
| 三等奖 | 古筝独奏 | 《飞天随想》 | 吴　延 |
| | 筝与钢琴 | 《五陵吟》 | 魏　军 |
| | 二胡独奏 | 《怀想曲》 | 李长春 |
| | 二胡齐奏 | 《春到长安》 | 李长春 |
| | 民族管弦乐合奏 | 《音诗：星落秋风五丈原》 | 阎　岩 |
| 优秀奖 | 筝与吹打 | 《悦》 | 周煜国 |
| | 柳琴协奏曲 | 《马嵬行》 | 赵雨暄 |
| | 二胡独奏 | 《清华泪》 | 张冀文 |
| | 筝与交响乐 | 《源》 | 魏　军 |
| | 二胡独奏 | 《夜思》 | 金　伟 |
| | 埙与大提琴等 | 《苦楝树》 | 梁建群 |

## 四、走自己的路，陕西新音乐创作小结

2012年，中国民族管弦乐团发起并推动“改革开放30年经典民族管弦乐作品评选”活动，在最后产生的50首优秀的民族管弦乐作品中，属于西安音乐学院教师的创作有：饶余燕的《音诗——骊山吟》，赵季平、鲁日融的《长安社火》，周煜国、雷光耀的《赶街》，张晓峰的《音乐会序曲》，饶余燕、张晓峰的《音诗——大漠遐想》，赵季平的《庆典序曲》，程大兆的《黄河畅想》，张列、赵弟军的《走向未来》，赵季平的《古槐寻根》等。这一成绩表明，生活在秦地的作曲家长久以来，坚持着继承优秀民间文化传统，本着“守土”原则，一边继承一边发展，最终走着一条属于自己的道路。在这条路上，不乏作曲家张扬个性、探索创新，他们成功地实现了自己的理想。

进一步而言，由文化部艺术司、中国民族管弦乐学会主办，在2012年6月7日最终揭晓的12首"改革开放30年经典民族管弦乐作品评选"获奖作品中，我们亦不难看出，纵然出自西部的作曲家的创作仅有赵季平一人入选，但全部12首作品中，以西部为题材的作品却占有半数以上，这不能不说生活成长于西安的作曲家们所坚守的西部题材创作信念，同时也是国内其他地方作曲家所关注的一个重要的文化因子。至少，从中国民族管弦乐发起并推动"改革开放30年经典民族管弦乐作品评选"活动的初衷来看，追求创作与研究中的"民乐韵律"，认为传统文化是"中华根基"是30年以来大家共有的认识。而且，这些作品历经改革开放30年来经常上演、活跃在舞台上、深受群众欢迎的民族管弦乐合奏经典作品，证明了属于中华民族的声音定然会隽永流长。而对于这一点，生活在西安的作曲家们是了然于心的。正是由于这一点，作曲家赵季平在面对各种体裁形式时，都能以其敏锐的音色意象感觉和大胆新颖的艺术想象来驾驭创作，谋篇布局，最终以至其所创作的音乐都极具丰富鲜明的民族风格和相当深厚的民族意蕴。尤其对于他所擅长的影视音乐创作，音乐切合戏剧人物个性，不仅能够生动形象地概括整个戏剧事情及某种特殊生活的场景；而且还能善于灵活有效地运用器乐和声乐的音色配置来表现戏剧内容。

在西安音乐学院，赵季平其实也只是个个案。生活在这里的作曲家从已逝的饶余燕教授到现在活跃的年轻一代，始终坚持探索、创新，走民族自己的路。思维之中，他们饱吸多年来形成的传统和积累的好的经验，十分注意在创作中兼顾"神"、"形"的表达，认真把握民族风格特质，在写法上动脑筋，做缜密设计，如创造新的演奏技法和记谱法，探索新音色、节奏、自由的织体及独特的和音结合，以及音量、速度、音高、厚度等手段的变化组合。他们热衷于民族管弦乐这一形式的创作，关注现实生活，从多方面关注或解读传统民族文化精神，力求使管弦乐作品的艺术风格具有民族特色，同时还不失作曲家的艺术个性，从而涌现出了一批内涵充实、思想深刻的作品。这是3年来陕西新音乐创作值得宣示、肯定的一点；也是改革开放30周年以来陕西新音乐创作值得大书特书的一点；更是西安音乐学院建校63周年以来作曲学科建设值得嘉许、抱持的一点。

---

作者介绍

夏滟洲　博士，西安音乐学院音乐学系教授，西安音乐学院党政办公室主任。
黄　渤　西安音乐学院音乐学系讲师。

## 房晓敏

# 星海音乐学院音乐创作与研究综述

2011年星海音乐学院在音乐创作与研究方面，举办了2场个人作品专场音乐会，首演与公演了13部（首）音乐作品，发表了14篇学术论文。

## 一、音乐会与作品展演

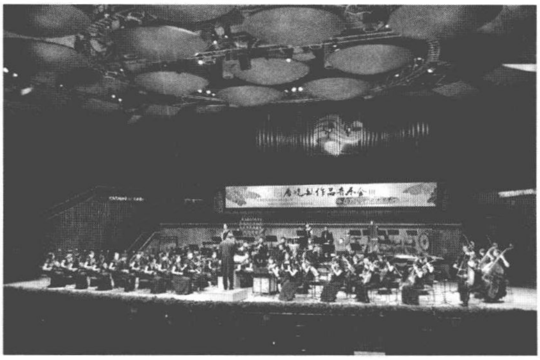
### 1. 举办2场个人作品音乐会

Ⅰ. 房晓敏作品音乐会Ⅲ·岭南风格民族管弦乐专场（2011年04月09日）

房晓敏作品音乐会Ⅲ——海报及宣传页

由广东省星海音乐厅和广东民族乐团共同主办的本次音乐会，上演了房晓敏教授近年来（1996年至2009年）创作的9部具有岭南风格的民族管弦乐作品（其中5部为首演作品）。其中，6部协奏曲，3部合奏曲。《广东映像》《月恋》《龙飞凤舞》《花朝月夕》《莱村女》《鸦片战争》6部作品，具有鲜明的广东音乐风格；而《西沙掠影》《节日庆典》《客风》3部作品，则具有浓郁的海南、汉乐、潮州音乐风格。

民族交响序曲《广东映像》，创作于2005年。乐曲采用了广东音乐《步步高》的



房晓敏作品音乐会演出剧照

音乐素材，表现了当代广东蒸蒸日上的繁荣景象。在音乐的纵横结构中：横向上的中国广东音乐风格的旋律结构，与纵向上西方传统式三度叠置的七和弦、九和弦，间插着近现代式三度高叠置的十一和弦、复合和弦，以及音程结构严格和自由的三度、四度、五度的平行进行，构成了旋律与和声结构的纵横混搭。曲式结构是以广东音乐《步步高》为主题及变奏，前、中、后穿插主题的展开，组成了“第一展开段、主题、变奏一、第二展开段、变奏二、第三展开段”六个部分。在配器技术的运用上，采用了横向的“主体音色”与纵向交替的“附体、副体、间插音色”及贯穿的“背景音色”的纵横交错搭配。主体音色的结构，是以弦乐音色为主；前、中、后穿插铜管与木管音色，组成了“铜管、弦乐、木管、弦乐、铜管、弦乐与铜管”六个部分的回旋式音色结构。在节拍的运用上，采用了横向上的“2/4 拍”节奏与节拍重音位移，与纵向上的“4/4、3/4/、7/8、9/8 拍”的纵横交错。

古筝与乐队《西沙掠影》(首演)，创作于 2009 年。乐曲采用了海南《南海渔歌》的音乐素材，描绘了美丽迷人、风景如画的西沙群岛。

二胡协奏曲《月恋》(首演)，创作于 2009 年。采用了广东音乐《平湖秋月》的音乐素材，以“望月、醉月、追月、颂月”四个段落，表达了人们对星光明月的眷恋和向往。

扬琴与乐队《龙飞凤舞》，创作于 2005 年。乐曲采用了广东音乐《赛龙夺锦》的音乐素材，以奔放雄壮的音乐气势，描绘了节日喜庆的热烈场面。

民族交响音画《花朝月夕》(首演)，创作于 2009 年。乐曲采用了广东音乐《汉宫秋月》的音乐素材，优美而深情的音乐描写了晨花的秀丽与夜月的幽美，寄托了某种遥深而高洁的人生哲理，以细腻柔美的音乐唤起了人们对“花晨月夜、良辰美景”的遐思与憧憬。此曲既保持了广东音乐原有的旋律韵味与特征，又在“曲式结构、主题与副题及其旋律的变奏、主调与复调、调性与调式、速度与力度”等方面有

所突破与创新。如曲式结构的非方整性与非对称性——缩减再现的复三部曲式与扩充式复乐段，多主题的变奏——(第一)主题与(第二)副题的多重变奏，主调与复调的交替与交错——单主题与双主题的主调与复调写法，调性与调式的多变性——主调转下属调、下属调转主调、主调转属调、属调转主调、主调转属调又转主调、下属调转主调又转下属调、主调转下属调又转属调再转主调，迂回渐变式的力度写法——***ppp-pp-p-mp-mf-p-mp-mf-f-mf-mp-p-pp-ppp***。

新潮州锣鼓乐《节日庆典》(首演)，创作于 2009 年。乐曲采用了潮州音乐“画眉跳架及大锣鼓”的音乐素材，以热烈而粗犷的音乐风格，来描写潮州人节日庆典的欢乐场面。

高胡协奏曲《莱村女》，创作于 1996 年。乐曲采用了广东珠江三角洲地区的“咸水歌”音调为素材，融合了民族、古典、现代的节奏与和声等音乐元素，以拱形结构的“中板、快板、柔板、快板、中板”五个音乐段落，叙述了外来妹坎坷而辛酸的往事。

二胡、梆笛与乐队《客风》，创作于 2003 年。乐曲采用了广东梅县客家山歌“直头筒(即不用衬词，一气呵成)”的三音列(羽 - 宫 - 商)音乐素材，以“引歌、恋歌、对歌、逗歌、欢歌、合歌”六个段落，来展现客家人的风土人情。

民族交响诗《鸦片战争》(首演)，创作于 2009 年。乐曲采用了“粤曲、英国国歌”的音乐素材，以奏鸣的原则将其发展与变奏，讲述了 1840 年中英战争的传奇故事。

2011 房晓敏作品音乐会与记者合影

Ⅱ. 2011 美丽的尼洋河 · 曹光平教授艺术歌曲作品音乐会
(2011 年 12 月 21 日)

由星海音乐学院主办的本次音乐会，上演了曹光平教授从 1982 年至 2011 年创作的 20 首艺术歌曲(其中 5 首为首演作品)。

女高音与钢琴《百灵在黎明时歌唱》，创作于 1982 年。这首 20 世纪 80 年代创

曹光平音乐会剧照

作的艺术歌曲，是一首羽调式的有调性作品，抒情、优美，旋律的歌唱性强，和声在传统和声与民族和声的基础上有所突破，如减五度平行、半音阶和全音阶因素的自由运用等。

女高音与钢琴《生活就是这样》，创作于 1988 年。这也是首有明确调性的作品，音乐语言更为通俗化一些，和声语言注重色彩性的渲染。

《舟夜・太平洋遇雨》——为女中音与钢琴而作，创作于 1988 年。这是为两首晚清时期的诗篇谱曲的艺术歌曲，运用了现代自由无调性的手法写作，也运用了音块等手法。

女高音与古筝、钢琴《菊花魂》，创作于 1989 年。为曹雪芹的《红楼梦》中的诗篇谱曲，旋律优美，风格古雅，以五声性进行为主，和声上少量加入半音处理和小音块结构。

次女高音与钢琴《卜算子・咏梅》，创作于 1991 年。为宋代陆游的词谱曲，注重表达词意中的意境、风格和色彩，尤其注重旋律的线条和美感，半音、全音、小三度的结合和处理有特色和韵味。

女高音与钢琴《多情的瑶山》，创作于 1992 年。作品原是为同名电视剧写的主题歌，后改写为艺术歌曲作品。旋律吸收了瑶族民间歌谣的特色，明朗而抒情，五声音阶的进行和半音的色彩结合成为一种特色和风格。

《将进酒》——为男高音与单簧管、小号、打击乐和钢琴而作，创作于 1995 年。为唐代大诗人李白的同名诗篇谱曲，古风的旋律与大量复杂的半音化的进行相结合，器乐和声乐的多声部形成许多复调的织体，带有明显的室内乐的一些特点，打击乐、管乐和钢琴的烘托强化了作品的戏剧性和高潮的音势。

《春晓》——为女高音与钢琴而作，创作于 1996 年。作品是为唐代另一位大诗人孟浩然的同名诗篇谱曲，作品将调性的进行和非调性的自由处理、小音块、钢琴

音响的特殊色彩等融合，表现诗篇的意境。

《短歌行》——为男中音与钢琴而作，创作于1996年。作品是为汉魏曹操的著名诗篇《短歌行》谱曲，作品的声乐部分的旋律在古曲风格的基础上作了许多变化，并有几次转调，作品的钢琴部分写得比较复杂，用各种音乐织体和现代的和声手法，与声乐部分共同表现诗篇的音乐感受和意境情绪。

《格姆夜歌》——为女中音与长笛、大提琴和钢琴而作，创作于2002年。这首作品是作者带领学生去云南泸沽湖摩梭人生活的地区采风后写作的，歌词也是作曲家自己创作的。作品通过女中音的演唱和三件乐器不同音色的演奏处理，表现泸沽湖和格姆山的美丽夜色，旋律很优美，和声的处理新颖有特色。

女高音与钢琴、竹笛《高原情》，创作于2003年。这首作品是作者两次赴西藏采风，与词作家赖房千合作，写作的艺术歌曲。旋律吸收了藏族民间音乐的风格元素，以羽调式为基础，配以五声性风格为主的和声，适度半音化。

女高音与钢琴《美丽的尼洋河》，创作于2003年。这首作品也是作者赴西藏采风后写作的艺术歌曲。声乐的旋律在藏族音调的基础上更为个性化，半音的运用更为自由，并有声乐的华彩乐句，钢琴的和声语言更为富于色彩，全音阶片段、半音阶片段与五声性片段的组合更为自由而多样。

《烟雨漓江》——为男高音与长笛、钢琴而作，创作于2004年。作者几次去广西地区采风，民歌旋律的优美和风光景色的艳丽，给作者印象非常深刻。作品为抒情男高音而作，旋律简练、舒展而优美，钢琴部分运用了低音区的四个音的大二度小音块，中高音区也有全音阶片段的进行，和声与织体富于色彩性，长笛的旋律时而与人声同行，时而分叉进行，时而又吹奏副旋律，与声乐的旋律形成对比或呼应。

《越调·天净沙·即事》——为女高音与钢琴而作，创作于2005年。这首作品是为元代著名剧作家乔吉的元曲曲牌文词谱曲，音乐采用无调性的方式处理，以无调性的十一音列为起始，作各种变化，结合五声音阶片段音调的浮现，将民族的古典戏曲的风格元素与现代音乐的语言特殊色彩融合成一种特别的风味，加上演唱处理上以民族唱法为基础，吸取古典戏曲演唱和吟诵的一些特殊色彩和特殊方法，靠近我们想象中的元曲的风格，展现古人对于园庭春色的描绘的生动意境和色彩，表达特殊的思绪和情感。

《等你，在雨中》——为男高音与钢琴而作，创作于2009年。这是为当代中国大诗人余光中的诗篇谱曲，这是首调性明确的艺术歌曲，前半部分是G羽调，后半

部分是D徵调，但变化半音的各种有特点的处理，如全音阶系统的插入，不同音程、音及音块的运用，大大丰富了音乐的色调色彩。

女高音与钢琴《有颜色的天堂》(首演)，创作于2011年。这也是首藏族音乐风格的作品，由星海音乐学院的研究生黄晓云写作歌词，歌唱康巴人，歌唱稻城。音乐旋律完全是藏族风格的，钢琴部分特别注重音响色彩，作品开始的低音持续的四音音块和作品结束时的五音大二度音块，仿佛藏族的大号和大锣；由低至高的音流好像天空的五彩霞光……稻城，稻城，康巴人的天堂。

男中音与钢琴《沙扬娜拉》(首演)，创作于2011年。这是为近代中国天才诗人徐志摩的诗篇谱曲，诗歌赞颂了日本的姑娘，艺术歌曲采用了日本音乐的特殊音阶，小二度和增四度的色彩特别鲜明而煽情。

《云使》——为女高音与钢琴而作(首演)，创作于2011年。歌词是摘选自古印度5世纪著名诗人迦梨陀娑的神话叙事长诗《云使》的片段，音乐风格吸收了印度音乐的一些特点，并设计了一些特殊的音列，调性、和声、织体的色彩有许多变化。

《别丢掉——为女高音与钢琴而作》(首演)，创作于2011年。作品是为著名女诗人林徽因的抒情诗谱曲，音乐特别抒情，在小调的基础上作了许多半音的变化，钢琴的和音的色彩及织体的形态，随着音乐情绪的变化而变化，流畅而深情。

《子夜吴歌》——为无伴奏的女高音独唱而作(首演)，创作于2011年。《子夜吴歌》也是唐代大诗人李白的著名诗篇，这首艺术歌曲创造性地采用无伴奏独唱的表现形式，人声的艺术处理分为三个层次：1.有固定音高的音乐旋律，由自由无调性的进行、泛调性的进行、小二度与小三度进行交替的人工调式片段、调性形态的旋律进行片段相结合和融合，成为一个独特的旋律线条；2.无固定音高的虚词长音和短音，以及拟音的效果声(lololo……)；3.模拟中国戏曲的吟诵——“长安一片月、一片月”。这首作品在演员演唱诵念的同时，结合舞台的表演和走步，形成艺术歌曲独特的表现形式，深刻地表现了古代妇女对在战场上的亲人的痛苦思念。

2. 创作与展演14部(首)作品

本年度，除了2场个人作品音乐会之外，还有“民族管弦乐与室内乐”2种形式的作品展演。其中，创作与展演了8部民族管弦乐、6首室内乐。

Ⅰ. 民族管弦乐作品的展演

本年度仅展演了房晓敏的“广东映像、莱村女、花朝月夕、客风、金色的秋天、火之舞、岳母刺字”7部民族管弦乐作品，风格各异，别具一格。岭南风格的《广东

映像》、《莱村女》、《花朝月夕》、《客风》，北方风格的《金色的秋天》，京剧风格的《岳母刺字》，印度风格的《火之舞》。其中，协奏曲 1 部，合奏曲 6 部。

民族交响序曲《广东映像》，2011 年 1 月 21 日，在广东省星海音乐厅交响乐厅“广东民族乐团 2010～2011 音乐季——火红中国年 · 迎春序曲音乐会”上，由广东民族乐团演奏、张列指挥。

民族交响诗《莱村女》、民族交响音画《花朝月夕》（北京首演），2011 年 6 月 5 日，在国家大剧院音乐厅“中国民族音乐百场巡礼——中国广播民族乐团经典民乐作品音乐会”上，由中国广播民族乐团演奏、胡炳旭指挥。

二胡、梆笛与乐队《客风》、民族交响音画《花朝月夕》（台湾彰化首演），2011 年 9 月 2～3 日，在台湾彰化县员林演艺厅“2011 台湾彰化当代国乐节——风华粤韵 · 民族音乐会”上，由曹玉荣（二胡）、陈冬（梆笛）独奏及广东民族乐团协奏与演奏、胡炳旭指挥。

民族交响音画《花朝月夕》，2011 年 9 月 11 日，在广东省星海音乐厅交响乐厅“广东民族乐团 2011～2012 音乐季开幕式——乐满中秋 · 花好月圆民族音乐会”上，由广东民族乐团演奏、胡炳旭指挥。

民族交响序曲《金色的秋天》、民族交响音画《花朝月夕》，2011 年 10 月 19 日，在广东省星海音乐厅“中国移动之夜 · 二沙岛户外音乐季——金色的秋天 · 星海广场民族音乐会”上，由广东民族乐团演奏、胡炳旭指挥。乐曲《金色的秋天》以“北方音调”为素材，将西方古典音乐的“回旋奏鸣”原则与中国唐代大曲的“散序”相结合，作品通过北方秋收时节的场景描绘，表现了村民们祈盼丰收、憧憬幸福的喜悦心情。

二胡、梆笛与乐队《客风》，2011 年 11 月 8 日，在广东省星海音乐厅室内乐厅“广东民族乐团 · 风华粤韵音乐会”上，由曹玉荣（二胡）、陈冬（梆笛）独奏，广东民族乐团协奏，张列指挥。

民族交响舞曲《火之舞》，2011 年 11 月 10 日，在沈阳音乐学院音乐厅“沈阳音乐学院作曲系 60 周年系庆活动音乐会之 · 系友民族器乐作品音乐会”上，由沈阳音乐学院青年民族管弦乐团演奏、孙鹏指挥。乐曲的音乐素材取于印度的“木哈里、哈奴马托迪、恰拉纳塔、苏帕潘都夫拉里”塔特（音阶与调式）及“塔马尔”塔拉（节奏与节拍），以强劲、粗犷的音乐风格，描绘了新加坡印度族兴都教“蹈火节”的盛大庆典场面。

二胡、梆笛与乐队《客风》、流行国乐合奏《花朝月夕》（世界首演），2011 年 11

月19日，在广东省星海音乐厅交响乐厅“广东民族乐团2011～2012音乐季——涛声依旧·流行国乐音乐会”上，由曹玉荣(二胡)、陈冬(梆笛)独奏及广东民族乐团协奏与演奏、张列指挥。

民族交响叙事曲《岳母刺字》，2011年12月1日，在中国人民大学明德堂“国韵未央·中国人民大学学生艺术团民族乐团专场音乐会”上，由中国人民大学学生艺术团民族乐团演奏、张仰胜指挥。乐曲通过“往事回忆、母子情深、刺字铭志”三个音乐段落，以戏剧性的手法叙述了岳母刺字“精忠报国”的美丽传说。

Ⅱ.室内乐作品的展演

本年度，创作与展演了房晓敏创作的《花朝月夕》、《遗风天籁》、《湘西音画》与李方创作的长笛、竖琴与女高音《海·韵》及唐永葆创作的歌曲《祈愿》的5首室内乐作品；此外，陈述刘创作的混声四部合唱《春风在大地上行走》，荣获“第八届中国音乐金钟奖”作品奖合唱作品入围奖。

房晓敏创作的丝弦六重奏《花朝月夕》(世界首演)，2011年4月2日，在北京音乐厅“中国广播民族乐团2011音乐季——花朝月夕·春天的旋律音乐会”上，由中国广播民族乐团演奏、张列指挥。花之朝，晨光熹微，暗香浮动；月之夕，明月流光，良宵如梦；月影下重帘，清风花满檐；此情此景，融化在绕梁余音之中，荡气回肠。二胡、扬琴、琵琶、古筝、中阮、大提琴——六重奏对于良辰美景的演绎，更如六位友人于花前月下的对晤；悠扬的弦乐温暖荡漾，一如日月冉冉，花香绵绵；灵动的弹拨轻盈欢快，勾勒花露颤颤，月光粼粼；六种声音，一种心境。

房晓敏创作的扬琴独奏《遗风天籁》(世界首演)，2011年7月4日，在中央音乐学院音乐厅“中央音乐学院‘211工程’——中国民族器乐精品创作委约暨征集音乐会”上，由马慧独奏。遗风天籁，缘由“梅州客家山歌被称为《诗经》遗风的天籁之音”而得名。作品反映了客家人“对大自然的热爱、对未来美好生活的憧憬、对爱情和真善美的追求、与大自然和谐共存”的精神风貌。作品以《诗经》中“赋、比、兴、双关、歇后、对偶、排比、顶针(鱼咬尾)”的艺术手法，与广东梅州客家山歌的“号子、正板、平板、快板、切板、八板、五板”音乐体裁形式相结合，重组为“赋·山歌号子、比·正板山歌、兴·平板山歌、双关·快板山歌、歇后·切板山歌、对偶·八板山歌、排比·五板山歌”七个部分。第一部分——散句式直接铺陈、舒怀、高亢、嘹亮、舒展的山歌，5种G羽(G－A－♭B－c－d、G－♭B－c－d－♭e、G－♭B－c－d－f、G－♭B－c－e－f、G－♭B－c－d－♯f)、以C商为轴的倒象(g－d－c－A－♭B、♭e－d－c－♭B－G、f－d－c－♭B－G、f－e－c－♭B－G、♯f－d－c－♭B－G)五

声音列，为庄板（Grave）、自由地散板（Ad Lib.）拱形（5/8、7/8、4/4、6/8、9/8、6/8、4/4、7/8、5/8）节拍。第二部分——四句式直喻、反喻、隐喻、抒情奔放的山歌，4种D羽、以G商为轴的倒象、4种D徵五声音列，为慢板（Lento）拱形鱼咬尾（7/8、4/4、6/8、9/8、9/8、6/8、4/4、7/8）节拍。第三部分——借物发端、以景生情、“正板山歌”华彩倚音式的山歌，3种C羽、以F商为轴的倒象、3种C徵五声音列，为中板（Moderato）拱形鱼咬尾节拍。第四部分——一语双关、流畅、愉快、潇洒“正板山歌”压缩式的山歌，2种A羽、以D商为轴的倒象、2种A徵五声音列，为行板（Andante）拱形鱼咬尾节拍。第五部分——假托与谜底、句尾休止断续化“快板山歌”压缩式的山歌，F羽、以$^{\flat}$B商为轴的倒象、F徵五声音列，为小快板（Allegretto）“9/8”节拍。第六部分——相同或相似的结构成对、相关或相反的手法将“正板山歌”进行扩充的山歌，2种A羽、3种C羽、倒象的2种A徵、3种C徵、以E商和G商为轴的倒象五声音列，为小行板（Andantino）拱形鱼咬尾节拍。第七部分——正板扩充成五句式相同或相似结构类比的山歌，4种D羽、倒象的4种D徵、5种G徵、以G商为轴的倒象五声音列，为广板、自由地散板拱形鱼咬尾节拍。此曲为中央音乐学院“211工程”三期建设“中国民族器乐精品创作”项目的委约作品。

房晓敏创作的丝弦六重奏《花朝月夕》，2011年11月5日，在北京大学百周年纪念讲堂观众厅“北京论坛之夜·2011北京论坛专场音乐会”上，由高思（二胡）、胡康琪（扬琴）、陈笑（琵琶）、陈豪（中阮）、陈思（古筝）、赵宇飞（大提琴）演奏。

李方创作的长笛、竖琴与女高音《海·韵》，2011年11月11日，在广东省星海音乐厅室内乐厅“星海艺博苑·笛声琴韵——室内乐作品音乐会”上，由严琦（长笛）、郑雪梅（竖琴）、陶英（女高音）演奏与演唱。乐曲以广东惠东渔歌为音乐素材，表现了疍民（水上居民）的生产、生活，寄托了疍民们的喜怒哀乐和他们的爱恨情仇，反映了作者在广东粤东沿海采风的真实感受。

房晓敏创作的板胡独奏《湘西音画》（北京首演），2011年12月12日，在中国音乐学院附中大演奏厅“中国音乐学院附中首届板胡音乐周暨艺术院校板胡教材建设研讨会及新作品音乐会——新声翘楚·聚艺附中—板胡新作品音乐会”上，由汪淼独奏。

唐永葆创作的歌曲《祈愿》（世界首演），2011年12月29日，在广州大学城星海音乐学院音乐厅“第二届音乐‘家’2011音乐季闭幕式暨2011新年音乐会”上演。

## 二、作曲家及其作品研究

本年度，围绕着音乐创作而进行的理论研究发表了14篇学术论文。其中，作曲家及其作品研究11篇、教学改革及其课程研究3篇。

王少明的《从“前卫、中卫、后卫”到“新东方音乐”——访作曲家曹光平》一文，以访谈的对话形式，从陌生化的创作理念：“前卫、中卫、后卫”，“前卫、中卫、后卫”视域中的岭南音乐及创作，民族交响乐的形上诉求与现实观照，“新东方音乐的本体维度与历史守望”五个方面，介绍了曹光平教授的音乐创作轨迹。

房晓敏的《星海音乐学院音乐创作、展演与研究终述》一文，从岭南风格与南方风情的作品专场音乐会、形式多样的作品展演、多种类型的学术交流活动、丰富多彩的科学研究成果四个方面，介绍了2010年星海音乐学院音乐创作、展演与研究的详细情况。

相西源的《青波涟涟奏乐韵·岛歌漫漫唱心弦——康建东交响乐作品音乐会评述》一文，从作品的文化特征、创作思想与理念、音乐风格、表现内容与形式、写作技术等方面，评述了康建东交响乐作品音乐会。

祁斌斌的《现代的、民族的、诗意的人生——记著名作曲家曹光平教授》一文，介绍了曹光平教授从事音乐创作、理论研究的经历与事迹，并附有曹光平教授的主要作品目录。

曹光平的《现代中国十二代音乐家之艺术轨迹及历史定位的思考》一文，阐述了“现代中国十二代音乐家的艺术道路与现代中国音乐100年艺术轨迹的思考”。

陶一陌的《高等教育中新型音乐专业的多元整合化构建思考》一文，分为引言、新型专业的多元化特征、教学体系构建中的整合化理念三个部分，阐述了我国当代高等教育中新型音乐专业多元整合化构建的思考。

黎冰冰的《关于视唱练耳教学内容优化整合的探索与思考》一文，从视唱练耳教学内容优化整合及编排、视唱练耳教学内容优化整合的基本原则、视唱练耳教学内容优化整合后的特点、视唱练耳教学内容优化整合的可行性四个方面，对视唱练耳教学内容提出了一种新的思路。此优化整合能适应学生基础结构新的变化需要，可化解相应的学习难点，并使内容涵盖较为全面，适合不同层次的教学需求。

蔡红华在《对附中民乐专业视唱练耳课程学习状况的分析与对策》一文中，通过对附中民乐专业学生视唱练耳课程学习分析与对附中民乐专业学生视唱练耳

课程学习的对策两个方面的探讨，对附中民乐学生学习视唱练耳的“教学、成绩、时间、思维方式、自我调节能力”等问题进行多角度思考、论证问题的所在。

陶一陌的《在欣赏彼此相视——看当代作曲家在创作理念与听众对接中的思考》一文，以引言、内在萌发、沟通无限三个部分，阐述了当代作曲家在创作理念上如何与听众形成良性的对接、如何找到与听众之间所形成对接的共同点与时代烙印、如何去沟通听众的心灵等问题的思考。

陶一陌的《琉璃亦阑珊——在现代古筝音乐创作过程中的点滴思考》一文，从“点、润、意”三个方面，介绍了作者在创作古筝独奏曲《层层水澜》过程中的心得体会。如文中所阐述的“立体化的点状主题叙述方式，可以鲜明地展现古筝特有的传统气质，同时又具有现代韵味的美感；以展现柔性曲线为物质的润饰手段，能为个性化主题的呈现提供原始构思的有效支撑；写意的思维和理念，可以获得更具特色的乐曲发展效果”。

王珂琳的《创辟性整合 · 倾情性诠释——听“‘岭南风’ · 星海音乐学院作曲系教师交响作品音乐会”有感》一文，以音乐会缘起、音乐会素描、音乐会研讨、音乐会随想四个部分，评述了具有岭南风格的 2010 星海音乐学院作曲系教师交响作品音乐会。

胡娉的《冼星海古诗十首创作研究》一文，从文本的直观性描述与创作技法的分析归纳、文本的引申和解读两个方面，通过对其技术形态层面的分析，试图了解作曲家晚期创作中的某些技法特征，进一步领会和理解冼星海在晚期音乐创作中所表现出来的音乐思想和艺术理念，以及冼星海在中国民族新音乐发展道路上如何做出积极的探索。同时，从这部歌集中窥探冼星海在生命的最后阶段所展现的精神境界和人格魅力。

黄燕的《欸乃一声山水绿——冼星海艺术歌曲〈渔父词〉的“民族风格”分析》一文，分为艺术歌曲《渔父词》的“民族风格”分析、艺术歌曲《渔父词》的“民族风格”意义两个部分，试图从中国传统文化等角度入手，分析了作品中所蕴含的“民族风格”特色，展现了冼星海对自身中国文化身份和时代创新精神的理解。

祁斌斌的《四月木棉花正红 · 岭南音乐展芳华——房晓敏“岭南风格民族管弦乐专场”音乐会评述》一文，从“创作——传统是一粒种子、‘美好’——献给老百姓的音乐、技术——化为音乐的语言”三个角度，评述了房晓敏“岭南风格民族管弦乐专场”音乐会。

综上所述，2011 年是星海音乐学院音乐创作与研究的"小年"。无论是音乐创作的深度，还是理论研究的广度，均不及往年那样丰富而多样，略显单薄了一些。然而，房晓敏、曹光平、陶一陌、祁斌斌等在本年度的音乐创作与研究方面的成果则显得格外突出。

房晓敏参加 2011 北京学生作品音乐会座谈会照片

---

作者介绍

房晓敏　作曲家，星海音乐学院作曲系教授、系主任。

# 附录

## 2011年星海音乐学院音乐创作、展演及科学研究成果目录

## 成 果 目 录

Ⅰ 举办个人作品音乐会2场

### 一、房晓敏作品音乐会Ⅲ·岭南风格民族管弦乐专场

2011年04月01日，广东省星海音乐厅交响乐厅，公演作品9部，其中首演作品5部。

| 编 号 | 作品形式与名称 |
|---|---|
| 01 | 民族交响序曲《广东映像》 |
| 02 | 古筝与乐队《西沙掠影》首演 |
| 03 | 二胡协奏曲《月恋》首演 |
| 04 | 扬琴与乐队《龙飞凤舞》 |
| 05 | 民族交响音画《花朝月夕》首演 |
| 06 | 新潮州锣鼓乐《节日庆典》首演 |
| 07 | 高胡协奏曲《莱村女》 |
| 08 | 二胡、梆笛与乐队《客风》 |
| 09 | 民族交响诗《鸦片战争》首演 |

### 二、2011美丽的尼洋河·曹光平教授艺术歌曲作品音乐会

2011年12月21日，广州大学城星海音乐学院音乐厅室内乐厅，公演作品20首。

| 编 号 | 作品形式与名称 |
|---|---|
| 01 | 女高音与钢琴《百灵在黎明时歌唱》 |
| 02 | 女高音与钢琴《生活就是这样》 |
| 03 | 女中音与钢琴《太平洋遇雨》 |
| 04 | 女高音、古筝与钢琴《菊花魂》 |
| 05 | 女高音与钢琴《卜算子·咏梅》 |
| 06 | 男高音与钢琴《等你，在雨中》 |
| 07 | 女高音、竹笛与钢琴《高原情》 |
| 08 | 女高音与钢琴《美丽的尼羊河》 |
| 09 | 男中音与钢琴《短歌行》 |
| 10 | 女高音与钢琴《越调·天净沙·即事》 |
| 11 | 女高音、长笛、大提琴与钢琴《格姆夜歌》 |
| 12 | 女高音与钢琴《多情的瑶山》 |
| 13 | 无伴奏女声独唱《子夜吴歌》 |
| 14 | 男中音、大提琴与钢琴《沙扬娜拉》 |
| 15 | 女高音与钢琴《别丢掉》 |
| 16 | 女高音、竹笛与钢琴《有颜色的天堂》 |
| 17 | 女中音、中音长笛与钢琴《云使》 |
| 18 | 男高音、长笛与钢琴《烟雨漓江》 |
| 19 | 女高音与钢琴《春晓》 |
| 20 | 男高音、单簧管、小号、打击乐与钢琴《将进酒》 |

## Ⅱ 首演与公演音乐作品13部(首)

| 编号 | 时间 | 地点 | 作曲 | 作品形式与名称 | 事件 | 主办单位 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 01 | 2011年1月 | 广州 | 房晓敏 | 民族管弦乐《广东映像》 | 广东民族乐团2010～2011音乐季——火红中国年·迎春序曲音乐会 | 广东省星海音乐厅、广东民族乐团 |
| 02 | 2011年4月 | 广州 | 房晓敏 | 丝弦六重奏《花朝月夕》(世界首演) | 中国广播民族乐团2011音乐季——花朝月夕·春天的旋律音乐会 | 北京音乐厅、中国广播民族乐团 |
| 03 | 2011年6月 | 北京 | 房晓敏 | 民族交响诗《莱村女》(北京首演) | 中国民族音乐百场巡礼——中国广播民族乐团经典民乐作品音乐会 | 国家大剧院音乐厅、中国广播民族乐团 |
| 04 | 2011年7月 | 北京 | 房晓敏 | 扬琴独奏《遗风天籁》(世界首演) | 中央音乐学院[211工程]三期建设——[中国民族器乐精品创作]委约暨征集音乐会 | 中央音乐学院 |
| 05 | 2011年9月 | 台湾彰化 | 房晓敏 | 民族交响音画《花朝月夕》(彰化首演) | 2011台湾彰化当代国乐节——风华粤韵·民族音乐会 | 台湾彰化县政府 |
| 06 | 2011年9月 | 台湾彰化 | 房晓敏 | 二胡、梆笛与乐队《客风》(彰化首演) | 2011台湾彰化当代国乐节——风华粤韵·民族音乐会 | 台湾彰化县政府 |
| 07 | 2011年9月 | 广州 | 房晓敏 | 民族交响音画《花朝月夕》 | 广东民族乐团2011～2012音乐季开幕式——乐满中秋·花好月圆民族音乐会 | 广东省星海音乐厅、广东民族乐团 |
| 08 | 2011年10月 | 广州 | 房晓敏 | 音乐会序曲《金色的秋天》 | 中国移动之夜·二沙岛户外音乐季——金色的秋天·星海广场民族音乐会 | 广东省星海音乐厅、广东民族乐团 |
| 09 | 2011年10月 | 广州 | 房晓敏 | 民族交响音画《花朝月夕》 | 中国移动之夜·二沙岛户外音乐季——金色的秋天·星海广场民族音乐会 | 广东省星海音乐厅、广东民族乐团 |
| 10 | 2011年11月 | 北京 | 房晓敏 | 丝弦六重奏《花朝月夕》 | 北京论坛之夜·2011北京论坛专场音乐会 | 北京大学 |
| 11 | 2011年11月 | 广州 | 房晓敏 | 二胡、梆笛与乐队《客风》 | 广东民族乐团·风华粤韵音乐会 | 广东省星海音乐厅、广东民族乐团 |
| 12 | 2011年11月 | 沈阳 | 房晓敏 | 民族管弦乐《火之舞》 | 沈阳音乐学院作曲系60周年系庆活动音乐会之·系友民族器乐作品音乐会 | 沈阳音乐学院 |

（续表）

| 编号 | 时间 | 地点 | 作曲 | 作品形式与名称 | 事件 | 主办单位 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 13 | 2011年11月 | 广州 | 房晓敏 | 流行国乐合奏《花朝月夕》（世界首演） | 广东民族乐团2011～2012音乐季——涛声依旧·流行国乐音乐会 | 广东省星海音乐厅、广东民族乐团 |
| 14 | 2011年11月 | 广州 | 房晓敏 | 二胡、梆笛与乐队《客风》 | 广东民族乐团2011～2012音乐季——涛声依旧·流行国乐音乐会 | 广东省星海音乐厅、广东民族乐团 |
| 15 | 2011年11月 | 广州 | 李方 | 长笛、竖琴与女高音《海·韵》 | 星海艺博苑——笛声琴韵·室内乐作品音乐会 | 广东省星海音乐厅 |
| 16 | 2011年12月 | 北京 | 房晓敏 | 民族交响叙事曲《岳母刺字》 | 国韵未央·中国人民大学学生艺术团民族乐团专场音乐会 | 中国人民大学 |
| 17 | 2011年12月 | 北京 | 房晓敏 | 板胡独奏《湘西音画》（北京首演） | 中国音乐学院附中首届板胡音乐周暨艺术院校板胡教材建设研讨会及新作品音乐会——新声翘楚 聚艺附中·板胡新作品音乐会 | 中国音乐学院 |
| 18 | 2011年12月 | 广州 | 唐永葆 | 歌曲《祈愿》（世界首演） | 星海音乐学院第二届音乐"家"音乐季闭幕暨2012新年音乐会 | 星海音乐学院 |

## Ⅲ 发表学术论文14篇

| 编号 | 作者 | 项目名称 | 出版与发表时间 |
|---|---|---|---|
| 01 | 王少明 | 从"前卫、中卫、后卫"到"新东方音乐"——访作曲家曹光平 | 《星海音乐学院学报》2011年第1期(总第122期) |
| 02 | 房晓敏 | 星海音乐学院音乐创作、展演与研究终述 | 上海音乐学院出版社《中国新音乐年鉴2010》 |
| 03 | 相西源 | 青波涟涟奏乐韵 岛歌漫漫唱心弦——康建东交响乐作品音乐会评述 | 《人民音乐》2011年12月号总第577期 |
| 04 | 祁斌斌 | 现代的、民族的、诗意的人生——记著名作曲家曹光平教授 | 《星海音乐学院学报》2011年第2期(总第123期) |
| 05 | 曹光平 | 现代中国十二代音乐家之艺术轨迹及历史定位的思考 | 《星海音乐学院学报》2011年第2期(总第123期) |
| 06 | 陶一陌 | 高等教育中新型音乐专业的多元整合化构建思考 | 《星海音乐学院学报》2011年第2期(总第123期) |
| 07 | 黎冰冰 | 关于视唱练耳教学内容优化整合的探索与思考 | 《星海音乐学院学报》2011年第2期(总第123期) |

（续表）

| 编号 | 作　者 | 项　目　名　称 | 出版与发表时间 |
|---|---|---|---|
| 08 | 蔡红华 | 对附中民乐专业视唱练耳课程学习状况的分析与对策 | 《星海音乐学院学报》2011 年第 2 期(总第 123 期) |
| 19 | 陶一陌 | 在欣赏彼此相视——看当代作曲家在创作理念与听众对接中的思考 | 《音乐生活》2011 年第 07 期 |
| 10 | 陶一陌 | 琉璃亦阑珊——在现代古筝音乐创作过程中的点滴思考 | 《人民音乐》2011 年 8 月号总第 580 期 |
| 11 | 王珂琳 | 创辟性整合　倾情性诠释——听"'岭南风'·星海音乐学院作曲系教师交响作品音乐会"有感 | 《北方音乐》2011 年 09 期 |
| 12 | 胡　娉 | 《冼星海古诗十首》创作研究 | 《星海音乐学院学报》2011 年第 3 期(总第 124 期) |
| 13 | 黄　燕 | 欸乃一声山水绿——冼星海艺术歌曲《渔父词》的"民族风格"分析 | 《星海音乐学院学报》2011 年第 3 期(总第 124 期) |
| 14 | 祁斌斌 | 四月木棉花正红　岭南音乐展芳华——房晓敏"岭南风格民族管弦乐专场"音乐会评述 | 《人民音乐》2011 年 12 月号总第 584 期 |

陈俪月

# 沈阳音乐学院音乐创作及作曲技术理论学术活动综述

2011年是一个富有纪念意义的年份。60年前，沈阳音乐学院作曲系正式创建。回顾一个甲子以来的发展历程，作为东北地区唯一一所音乐学院——沈阳音乐学院中重要组成部分的作曲系，始终把握住作为教学部门的根本属性，将教书育人作为最为重要的任务，培养出大批从事专业创作、音乐理论研究及教学、管理等方面相关工作的人才。这些从沈音作曲系走出的人才，不仅遍布关东大地，更广播大江南北，乃至海外。他们所取得的令世人所瞩目的成绩，足以证明沈阳音乐学院作曲系在60年的发展历程中在教学方面所取得的优异成果。

同时，沈阳音乐学院作曲系也十分重视创作与教学之间的重要关系，系内教师创作了大量体裁各异、题材多样、风格多元的声乐、器乐作品。既很好地推动与促进了作曲教学工作的开展；同时许多作品的影响力未囿于校园之内，而是走向社会，为广大人民群众所了解、喜爱，体现了对于社会责任的担当。

此外，沈阳音乐学院作曲系在教学和创作的同时，也重视对于作曲技术理论的研究以及相关重要基础性作曲技术理论论著的编译引荐等工作，密切结合教学、创作实践，编、著、译了大量兼具实用价值与理论意义的著述，形成了教学、创作、科研相互促进，共同进步的局面。

在这样一个充满回顾色彩的年份，沈阳音乐学院作曲系在完成日常教学任务的同时，还以庆祝建系60周年相关系列活动为中心，并结合建党90周年、建国62周年等重大历史性纪念事件，开展了形式多样、丰富多彩的活动。

## 一、举办沈阳音乐学院作曲系建系60周年系列庆祝活动

1. 作曲系六十周年庆典大会

11月10日的“作曲系六十周年庆典大会”在沈阳音乐学院音乐厅隆重举行。

参与此次大会的既有作曲系全体师生，更有来自全国各地的作曲系的系友。

出席此次庆典大会的杰出系友有：前中国音乐家协会主席、前解放军艺术学院院长、著名作曲家、作曲系54级系友傅庚辰，国家教育部艺术教育委员会常务副主任、作曲系56级系友周荫昌，前院长丁鸣，前院长、著名作曲家、52级系友秦咏诚，前院长、65级系友潘兆和，前副院长、56级系友刘学严，党委副书记金景贵，副院长、76级系友张力伟，副院长、77级系友范哲明，中央音乐学院作曲系教授、博士生导师、78级系友唐建平，中国音乐学院作曲系教授、博士生导师、78级系友王宁等。大会由范哲明主持。

范哲明首先宣读了学院党委书记白玮、院长刘辉，作曲系几届系主任、书记，历届知名系友的部分题词，中央音乐学院作曲系、上海音乐学院作曲系、中国音乐学院作曲系、武汉音乐学院作曲系、四川音乐学院作曲系、西安音乐学院作曲系、星海音乐学院作曲系、天津音乐学院作曲系等八大音乐学院作曲系发来的贺电。

此后分别由作曲系副主任刘晖、秦咏诚、傅庚辰等致辞。他们各自从作曲系现任教师、作曲系老教师、老系友的角度发表了感想。对于作曲系60年的辉煌历程进行了回顾、对作曲系的未来进行展望。

此次大会的重要环节是沈阳音乐学院为了表彰那些为中国音乐艺术事业做出杰出贡献，以其辉煌成就为母校增添荣誉的杰出的作曲系老教授和作曲家们所特别设立的“杰出贡献大奖”颁奖仪式。

颁奖仪式上，首先由副院长张力伟宣读了颁奖词及人员名单。获得这一大奖项的有前院长、作曲系第一任系主任丁鸣教授，前副院长、作曲系第二任系主任霍存慧教授，著名作曲家、54级系友傅庚辰，前院长、作曲系第四任系主任、著名作曲家、52级系友秦咏诚，著名作曲家、52级系友谷建芬。院党委书记白玮教授和院长刘辉教授为获奖人员颁发了“杰出贡献大奖”荣誉证书。

之后院长刘辉教授代表学院党政班子致辞，向作曲系建系六十周年表示热烈的祝贺，向作曲系六十年来取得的辉煌成绩、向作曲系六十年来为中国音乐教育事业所做的贡献表示敬意，向作曲系的各位老师们、同学们表示祝贺，向前来参加系庆的各位系友表示热烈欢迎。他在致辞中对沈阳音乐学院作曲系60年来的发展历程中对于鲁艺精神的传承与发扬、始终把握时代脉搏、唱出时代强音的追求给予了高度评价，并对作曲系在新时期党和国家大力发展文化强国战略的新形势下，抓住机遇，为建设文化强国，推动社会主义文化大发展大繁荣做出应有的贡献提出了殷切的期待。

在庆典大会结束前，主持会议的作曲系77级系友，在沈音学习、工作近34年，第7任作曲系系主任，现任学院副院长的范哲明教授献上了自己的简短祝辞。他在祝辞中提出了两个祝愿和一个希望。祝愿之一，是愿作曲系老一辈专家教授们身体健康、长寿。祝愿之二，是愿当前作曲领域的中坚力量、沈音作曲系的同窗们不断努力，为中华民族音乐文化的发展多做贡献。一个希望，是希望年轻的老师和广大的在校学生为我们的音乐事业能够在世界音乐之林有一席之地努力学习，为在世界上建立起我们的中国乐派而努力拼搏。

2. 音乐会

11月9日，沈阳音乐学院隆重举办了劫夫作品音乐会。出席此次音乐会的有辽宁省委宣传部长张江，原中国音乐家协会主席、原中国人民解放军艺术学院院长、著名作曲家傅庚辰，原沈阳音乐学院院长丁鸣，原沈阳音乐学院院长、著名作曲家秦咏诚，辽宁省省教育厅、沈阳市政府、辽宁广播电视台等相关部门以及劫夫老院长的家属等领导和嘉宾。我院党政班子全体成员出席了音乐会。

音乐会由沈阳音乐学院权泰成教授执棒，沈阳音乐学院青年交响乐团伴奏、沈阳音乐学院青年合唱团、沈阳音乐学院北方女子民歌合唱团担任合唱。在整场音乐会上，共演出了《沁园春·雪》《革命人永远是年轻》《如今唱歌用箩装》《哈瓦那的孩子》《歌唱二小放牛郎》《我们走在大路上》等劫夫各个历史时期创作的不同题材、体裁、风格多样的20首经典作品。

11月11日晚，“沈阳音乐学院作曲系60周年系庆活动系列音乐会之——系友声乐作品音乐会”在学院音乐厅拉开帷幕。

音乐会由沈阳音乐学院权泰成教授指挥沈阳音乐学院青年管弦乐团演奏，学院多位青年教师以及学生演唱。

本场音乐会的作品共包括由秦咏诚、谷建芬、羊鸣、傅庚辰等知名系友所创作

的19首声乐作品。其中包括《我和我的祖国》《那就是我》《红梅赞》《毛主席的话儿记心上》《我们走在大路上》等。这些脍炙人口、广为传唱的作品既体现了多年来沈阳音乐学院作曲系在歌曲创作教学方面所取得的斐然成绩，同时也体现了他们创作中一种鲜明的理念。

11月10日晚，“作曲系60周年系庆活动系列音乐会之——系友民族器乐作品音乐会”在学院音乐厅上演。

这场音乐会由沈阳音乐学院青年民族管弦乐团参与演出，指挥为沈阳音乐学院青年指挥家孙鹏，担任作品独奏的有沈阳音乐学院青年演奏家郭为、张科威、赵斌。

本场音乐会的作品包括近年来作曲系6位教师及知名系友的作品。体裁有协奏曲、民族管弦乐合奏。

其中民族管弦乐合奏曲《火之舞》由星海音乐学院作曲系主任、78级系友房晓敏教授创作。该作曾获“新加坡首届华乐作曲大赛”创作大奖。中阮协奏曲《悲想》由已故前沈阳音乐学院作曲系主任曹家韵教授创作。该作并于2011年获得了由文化部主办，中央民族乐团承办的“第十五届全国音乐作品(民乐)评奖”优秀奖。《妫川古韵》，为大型民族管弦乐队与合唱队而作由中国音乐学院作曲系主任、78级系友王宁教授创作。该作于2002年在台湾获“文建会2002民族音乐创作奖”大型民族器乐作品奖与比赛唯一的“观众票选大奖”。曲笛协奏曲《飞歌》由沈阳音乐学院附属中等音乐学校副书记、副校长、作曲系教授、87级系友郭鸣教授创作。板胡协奏曲《戏恋》由现任作曲系副主任、88级系友刘晖副教授创作。该作品曾获2004年沈阳音乐学院民族器乐作曲比赛大型作品第一名。民族管弦乐合奏《后土》由中央音乐学院作曲系教授、78级系友唐建平博士创作。

重视、学习民间音乐是沈阳音乐学院作曲系的优良传统，而创作民族器乐独奏、重奏乃至民族管弦乐合奏作品也是沈阳音乐学院作曲系自创建以来一直保持至今的传统。这两个传统，一方面体现了作曲系人对于自身文化根脉的认识，另一方面也体现了他们对于继承传统的同时，创造新的民族音乐文化的诉求。

3. 系列讲座

除了相关作品的演出之外，为了庆祝沈阳音乐学院作曲系六十周年系庆，作曲系联合学院相关部门还邀请了国内知名的作曲家、音乐教育家、理论家、作曲系的杰出系友以及作曲系教师等，就音乐创作实践与经验、著名作曲家创作技法分析、电子音乐等新学科发展等问题举办开展一系列学术讲座活动。

**【讲座·1】**2011 年 4 月 23 日，著名作曲家、中国音乐学院作曲系教授、博士生导师高为杰在沈阳音乐学院举办了题为“关于我的创作”的主题讲座。讲座由作曲系副主任刘晖主持。

在讲座中高为杰老师提出：作曲对于作曲家来说，是一种关乎生命和情感的记忆。我的音乐创作就是努力把这种记忆表达出来，以实现和他人精神的交流。高为杰老师还就自己的具体作品指出，在其以十二音技法作为结构的作品中，对十二音定位和弦的观念和使用不仅仅是作为和声手段，而是作为整部作品的音高素材来源。作曲家设定出的十二音定位和弦的结构可以提供类似于调式所提供的音高关系样本，可以结合实际音高进行横向或纵向的使用。

**【讲座·2】**2011 年 4 月 27 日，作曲家、天津音乐学院作曲系主任顾之勉教授举办了题为“作曲技术新论——微变奏”的讲座。讲座由作曲系副主任刘晖主持。

顾之勉教授就“微变奏”概念的提出以及概念下的系列作曲技法进行了讲解和分析，并且强调：“微变奏”是新概念，但该概念下的作曲技法是存在于 20 世纪不同音乐作品中的，并非提出者的发明，提出者的作用只是将相关技法进行梳理提炼，并将其归至“微变奏”名下，以利于我们的创作、教学和理论研究。

**【讲座·3】**2011 年 5 月 18 日，作曲家、沈阳音乐学院副院长、硕士生导师范哲明教授举办了题为“理性与非理性——施尼特凯《第四弦乐四重奏》风格特征与组织思维之剖析”的讲座。讲座由作曲系副主任刘晖主持，作曲系师生参加了此次讲座。

范哲明教授在讲座中对施尼特凯《第四弦乐四重奏》进行了深入的分析，并解读了其与前三部《弦乐四重奏》之间音乐语言的内在联系与变化。他认为作为施尼特凯晚期创作的标志性作品，《第四弦乐四重奏》中体现了“后复风格主义”（从不同的音乐中提取风格元素，包括特有的音程或和弦，作为对抗性因素来发展乐思的技术）的特点。

同时，此次讲座的内容也是 2009 年度辽宁省教育厅人文社科研究项目（项目编号：2009A810）的研究成果，同时范哲明教授指导的硕士研究生李查宁以施尼特凯弦乐四重奏为题的毕业论文也获得了辽宁省优秀毕业论文的荣誉。这些体现了沈阳音乐学院作曲系对于以科研促进教学的重视与实践。

**【讲座·4】**2011 年 6 月 17 日，作曲家、著名音乐制作人、上海音乐学院工程系副主任安栋副教授讲座：电子音乐、实用音乐的现状与展望。在讲座中，安栋副教授对于电子音乐、实用音乐的概念、发展以及其各自的特点做了详细的介绍。

讲座由作曲系副主任刘晖主持。

**【讲座·5】**2011 年 9 月 26 日，沈阳音乐学院作曲系理论教研室主任朴英副教授举办了题为“简约主义之菲利普·格拉斯音乐作品的和声特色”的学术讲座。讲座由作曲系副主任刘晖主持。

讲座先从“简约主义”一词谈起，继而介绍了简约音乐的形成与发展以及简约派的三个主要代表人物：拉·蒙特·扬、史蒂夫·莱克、菲利普·格拉斯的音乐作品。并以早期作品钢琴二重奏 *In Again ，Out Again*、标志其创作进入成熟阶段的室内乐作品 *Music in Twelve Parts*、歌剧三部曲 *Einstein on the Beach*、《非暴力不合作运动》和歌剧《法老王 Akhaten》等为例重点介绍了菲利普·格拉斯的音乐作品。同时，通过列举作品片段，从和弦材料、和声连接、调式与调性三个方面，并且以传统的角度对其和声特点以及产生根源进行了阐述与分析，目的在于结合传统和声的教学，达到从传统的角度看发展、从现代的角度进行反思的目的。作曲家菲利普·格拉斯的和声特点主要表现在和声材料自然、简洁，色彩性与功能性的结合等方面。其和声材料主要体现为三度结构和弦、平行结构和弦、附加音和弦及五声性和弦的大量使用，在和声进行中仍然含有传统和声中属——主关系的体现，为强调调式、调性的色彩性过渡，通常以变音和弦作为和声连接的基础。

**【讲座·6】**2011 年 9 月 27 日，沈阳音乐学院作曲系齐研副教授举办了题为“后调性理论基本概念及定义”的讲座。讲座由作曲系副主任刘晖主持。

讲座介绍了后调性音乐的特征、后调性音乐理论的形成及范畴，以及对后调性理论基本概念的定义。针对这一重要的理论体系，齐研副教授结合阿伦·福特音级集合法介绍了相关理论的基础知识，对有序音高音程、无序音高音程、有序音级音程及无序音级音程之间的音高组织关系，结构逻辑以及深层结构相互之间的关系进行说明。

**【讲座·7】**2011 年 9 月 28 日，著名胡琴演奏家、沈阳音乐学院民乐系赵夺良教授讲座：中国胡琴与胡琴音乐漫谈。讲座由科研处副处长计晓华主持。赵夺良教授介绍了中国胡琴的不同种类、各地区与品种的胡琴音乐风格特点等等，对于作曲学科的学生了解民族乐器性能以及音乐特点有很大帮助。

**【讲座·8】**2011 年 9 月 29 日，沈阳音乐学院民乐系张世澄教授讲座：民族器乐中弹拨乐的演奏技法。讲座由科研处副处长计晓华主持。张世澄教授对弹拨乐器的不同演奏技法进行了细致的介绍，使现场聆听的作曲系学生获益匪浅。

**【讲座·9】**2011 年 11 月 10 日，著名作曲家、中央音乐学院作曲系教授、博士

生导师唐建平举办了题为“时间与音响——音乐的结构与风格构成”的讲座。讲座由作曲系副主任刘晖主持。

讲座围绕“抛开不同时期的音乐风格和定义使人们产生的既定印象(比如古典音乐、现代音乐),揭露它们背后的共同点”的话题展开。唐建平教授以细川俊夫和作曲家本人的两部大型合唱作品为例,深刻剖析了音乐技法的运用和隐藏在音乐表象背后的本质现象。他向同学们介绍了自己学习作曲的一些经历,通过对自己学习作曲过程中由自我怀疑到自信的经历的总结,为怯于创作的同学提供了行之有效的自我调整方法。

**【讲座·10】**2011 年 11 月 11 日,著名作曲家秦咏诚教授举办了题为“对沈音作曲系办学的思考”的讲座。讲座由作曲系书记孙博主持。

讲座中,秦咏诚教授结合自己两部作品《我为祖国献石油》、声乐协奏曲《海燕》为例,强调了民族音乐在作曲创作中的重要性,详细阐述了自己的创作过程,着重强调音乐创作一定要深入生活、深入实际,树立为人民服务的创作观念。

**【讲座·11】**2011 年 11 月 11 日,著名作曲家、中国音乐学院作曲系王宁教授举办了题为“我的现实主义音乐创作”的讲座。讲座由作曲系书记孙博主持。

王宁教授首先介绍了自己早年在沈阳音乐学院本科阶段的求学经历,并以自己 20 世纪末的两部作品《异化》、《呼唤未来》为例,介绍了他现阶段的创作技术运用,以及他作为作曲家对自身与外部世界的思考,以音乐为载体唤醒人性中的“真善美”的理念追求。

4. 座谈会

11 月 10 日,学院召开作曲系建系 60 周年系庆座谈会。参加座谈会的有全国著名作曲家、作曲系的系友、老教师、青年教师与在校学生等。座谈会由学院副院长、76 级系友张力伟教授主持。

座谈会上,著名作曲家、54 级系友傅庚辰将军作了《不忘历史 面向未来——

在沈阳音乐学院作曲系成立60周年研讨会上的发言》。他指出，延安鲁艺的传统与经验是光荣而宝贵的，应该珍惜、继承和发扬。并从作曲家工作的角度谈了四点感受。一是希望中国的作曲家能遵循现代技法中国化、音乐语言民族化、音乐结构科学化的特点；二是作曲创作的三种境界，即“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”、“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”以及“众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处”；三是指出音乐的本质是美，要给人以力量，给人以鼓舞，给人以陶冶，给人以欢乐，给人以美的享受；四是“长江后浪推前浪”，他对作曲系的未来寄予厚望，对沈音学子寄予期望。傅庚辰祝福作曲系继续保持和发扬自身特色，与时代同呼吸、与人民共命运，人才辈出、春色满园，继承传统、胜利向前。

国家教育部艺术教育委员会常务副主任、56级系友周荫昌先生在座谈会感谢母校的培养，表示继承与发扬鲁艺的光荣传统是所有系友的共同心愿。他指出，当今全国范围内普遍存在着一些艺术教育方面的问题：重视理性内容，忽视感性内容；重视知识，忽视能力；重视学科性知识，忽视不构成学科的知识；重视浅层显性教育，忽视深层隐形教育；重视表达，忽视心灵。他认为在教学中加入实践的环节十分重要，要把课程内容与实践相结合进行课程设置。在新形势下，更要坚持自身特色，找到在市场经济下得以发展的切入点，在发展中、创造中、实践中继承传统。

著名作曲家、52级系友秦咏诚教授指出，文艺思想与办学思想历来会出现百家争鸣的状态，大家的踊跃发言会为学院更好的发展提供宝贵的参考意见，希望学院能够广纳良言，借着“十七届六中全会”提出的推动社会主义文化大发展大繁荣的东风把学院发展的更加壮大。

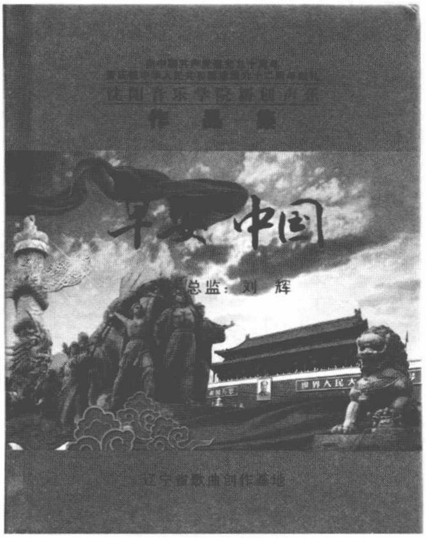
78级系友、中央音乐学院唐建平教授表示，母校的教师对自己影响非常大。近十年，全国音乐院校的差距开始缩小，发展的不平衡逐渐减少，随着信息化时代的到来，信息交流越来越广泛，学院应当充分抓住机遇，解决因地域差异引起的问题。学院的优势是传统的力量，艺术家的创作始终秉承着服务社会的理念，对社会负责是艺术家的根本任务。在时代发展中，学院要勇于探索，并始终将作曲与中国民族文化发展相结合，创作出更多优秀的作品。

## 二、以“辽宁省歌曲创作基地”促进音乐创作实践活动

2010年，接受辽宁省委宣传部任务，在沈阳音乐学院以作曲系为主成立“辽宁省歌曲创作基地”。基地自创建以来主要围绕歌曲创作、研究、教学演出和录制音像制品等活动开展工作。在2011年中国共产党建党九十周年、沈阳音乐学院作

曲系建系六十周年之际，创作基地组织沈阳音乐学院作曲教师和演唱、演奏专业众多师生共同录制完成并出版发行了《沈阳音乐学院新创声乐作品集》曲谱及光盘。这一事件既是2010年辽宁省歌曲创作基地成立的延续，同时也是以基地促进音乐创作、表演实践活动的重要举措。

其中CD光盘《早安中国》共包含22首新创声乐作品。所有作品伴奏由沈阳音乐学院交响乐团演奏，合唱部分由沈阳音乐学院合唱团演唱，权泰成指挥。22首作品详细信息参见附表。




## 三、促进理论建设，提供高质量平台

在结合作曲系60周年系庆举办各种学术讲座活动的同时，2011年沈阳音乐学院作曲系教师进一步结合教学实践与科研活动，发表了关于中外作曲家作品、创作技法分析、教学与教学法等方面的学术论文。同时也积极参与北京、上海等院校组织的各种学术活动，如2011年10月18日，作曲系理论教研室主任朴英副教授、作曲系青年教师陈俪月赴上海参加由上海音乐学院主办的“我们时代的和谐——2011中国当代音乐作品和声论坛”，陈俪月提交论文《多少楼台氤氲中——钢琴独奏作品〈烟雨〉的和声分析》。2011年11月12～13日，作曲系教师吴家军副教授、青年教师陈俪月参加中央音乐学院首届“音乐分析论坛暨庆贺杨儒怀教授从教六十周年研讨会”，在此次研讨会论文评选活动中，陈俪月提交的论文《音·色叠响——浅析火之岛Ⅱ》荣获入围奖（本次评选只设入围奖）。

本年度作曲系教师发表的学术论文参见附表。

## 四、教学相长的艺术创作与艺术实践活动

除了以上的学术交流之外，作曲系师生还积极参加国内外各种音乐创作、指挥比赛，以及音乐演出活动。将平时的教学成果进行检验与展示，并取得了丰硕的成果。

在作品演出方面，作曲系吴基学副教授2011年7月应韩国Con Cuore室内乐团委约创作《转换Ⅱ——为弦乐队而作》，并于8月16日在韩国大田文化艺术殿堂“第11届室内乐音乐节”上首演。

在参与比赛方面，作曲系本科王晨旭同学（指导教师：吴基学）创作的钢琴独奏《两池凤凰的对吟》在“第八届中国音乐金钟奖全国钢琴作品比赛”中荣获优秀奖。本科徐晴同学创作的钢琴组曲《臆想中的海》（指导教师：刘晖）在“第八届中国音乐金钟奖全国钢琴作品比赛”中荣获终评入围奖。硕士研究生费诚同学创作的钢琴独奏《映像两则》（指导教师：范哲明教授）在“第八届中国音乐金钟奖全国钢琴作品比赛”中荣获终评入围奖。作曲系马楠讲师在“信合杯”第二届全国合唱指挥大赛中荣获三等奖。

此外，本年度作曲系师生也积极参加各类学术活动。如2011年4月北京现代音乐节组委会公布了“2010年青年作曲家发展计划”获选者作品名单，我系研究生费诚创作的作品《墨兰》被选入其中。6月作曲系部分师生参加“北京现代音乐节”。10月参加“上海国际电子音乐周”。12月副院长范哲明教授出席上海音乐学院“第三届百川奖作曲比赛”评委。

## 结语

综上所述，本年度沈阳音乐学院作曲系以日常教学工作为骨干，庆祝作曲系建系60周年为核心，辽宁省歌曲创作基地活动为动力全面展开了教学、创作、理论研究等各个方面的活动，并取得了丰硕的成果。相信沈阳音乐学院作曲系一定会在回顾建系60周年以来的历程，总结相关经验的基础上，展望未来发展的路径，取得更大的成绩！

---

作者介绍

陈俪月　沈阳音乐学院作曲系青年教师。

## 2011年度沈阳音乐学院创作及作曲技术理论学术研究

## 成 果 目 录

### Ⅰ 创作音乐作品5部(首)

| 编号 | 时 间 | 作 曲 | 作品名称 | 备 注 |
|---|---|---|---|---|
| 01 | 2011年7月 | 吴基学 | 《转换Ⅱ》——为弦乐队而作 | 应韩国Con Cuore室内乐团委约创作 |
| 02 | 2011年9月 | 王晨旭 | 钢琴独奏《两池凤凰的对吟》 | 荣获“第八届中国音乐金钟奖全国钢琴作品比赛”优秀奖 |
| 03 | 2011年9月 | 徐 晴 | 钢琴组曲《臆想中的海》 | 荣获“第八届中国音乐金钟奖全国钢琴作品比赛”终评入围奖 |
| 04 | 2011年9月 | 费 诚 | 钢琴独奏《映像两则》 | 荣获“第八届中国音乐金钟奖全国钢琴作品比赛”终评入围奖 |
| 05 | 2011年4月 | 费 诚 | 作品《墨兰》 | “2010年青年作曲家发展计划”获选者作品(2011年公布) |

### Ⅱ 学术讲座11项(次)

| 编号 | 时 间 | 主 持 人 | 内 容 | 主持人 |
|---|---|---|---|---|
| 01 | 2011年4月23日 | 著名作曲家、中国音乐学院作曲系博士生导师高为杰教授 | “关于我的创作” | 刘 晖 |
| 02 | 2011年4月27日 | 作曲家、天津音乐学院作曲系主任顾之勉教授 | “作曲技术新论——微变奏” | 刘 晖 |
| 03 | 2011年5月18日 | 作曲家、沈阳音乐学院副院长、硕士生导师范哲明教授 | “理性与非理性——施尼特凯《第四弦乐四重奏》风格特征与组织思维之剖析” | 刘 晖 |
| 04 | 2011年6月17日 | 作曲家、著名音乐制作人、上海音乐学院工程系副主任安栋副教授 | “电子音乐、实用音乐的现状与展望” | 刘 晖 |
| 05 | 2011年9月26日 | 沈阳音乐学院作曲系理论教研室主任朴英副教授 | “简约主义之菲利普·格拉斯音乐作品的和声特色” | 刘 晖 |
| 06 | 2011年9月27日 | 沈阳音乐学院作曲系齐研副教授 | “后调性理论基本概念及定义” | 刘 晖 |
| 07 | 2011年9月28日 | 著名胡琴演奏家、沈阳音乐学院民乐系赵夺良教授 | “中国胡琴与胡琴音乐漫谈” | 计晓华 |
| 08 | 2011年9月29日 | 沈阳音乐学院民乐系张世澄教授 | “民族器乐中弹拨乐的演奏技法” | 计晓华 |
| 09 | 2011年11月10日 | 著名作曲家、中央音乐学院作曲系唐建平教授 | “时间与音响——音乐的结构与风格构成” | 刘 晖 |
| 10 | 2011年11月11日 | 著名作曲家秦咏诚教授 | “对沈音作曲系办学的思考” | 孙 博 |
| 11 | 2011年11月11日 | 著名作曲家、中国音乐学院作曲系王宁教授 | “我的现实主义音乐创作” | 孙 博 |

## Ⅲ 学术论文9篇

| 编号 | 作 者 | 项 目 名 称 | 成果形式 | 发 表 时 间 |
|---|---|---|---|---|
| 01 | 吴家军 | 《调性音乐创作的广阔空间——对高为杰双钢琴协奏曲〈童年回忆〉》的分析》 | 论 文 | 发表于《乐府新声》2011年第1期 |
| 02 | 刘 晖 | 《浅谈水墨典雅神韵——《枫桥夜泊》管弦乐法分析》 | 论 文 | 发表于《乐府新声》2011年第2期 |
| 03 | 孙 玥 | 《彼得·马克斯韦尔·戴维斯〈第六交响曲〉创作分析(上)》 | 论 文 | 发表于《乐府新声》2011年第2期 |
| 04 | 扈艺宝 | 《首调训练方法在多谱号市场练习中的应用》 | 论 文 | 发表于《乐府新声》2011年第2期 |
| 05 | 王 虎 | 《论弦乐四重奏〈白毛女〉主题——动机的贯穿及变形手法》 | 论 文 | 发表于《乐府新声》2011年第2期 |
| 06 | 朴 英 | 《史蒂夫·莱赫的简约主义音乐初探》 | 论 文 | 发表于《乐府新声》2011年第3期 |
| 07 | 唐俊岩 | 《无调性序列音乐作品视唱中"音程"的训练》 | 论 文 | 发表于《乐府新声》2011年第4期 |
| 08 | 陈俪月 | 《多少楼台氤氲中——钢琴独奏作品〈烟雨〉的和声分析》 | 论 文 | 参加"2011中国当代音乐作品和声论坛"提交论文 |
| 09 | 陈俪月 | 《音·色叠响——浅析火之岛Ⅱ》 | 论 文 | 参加中央音乐学院首届"音乐分析论坛"论文评选活动入围奖 |

## Ⅳ 沈阳音乐学院新创声乐作品集《早安中国》(CD光盘)

| | 编号 | 作 品 名 称 | 作 曲 | 作 词 | 演 唱 |
|---|---|---|---|---|---|
| CD1 | 01 | 早安,中国! | 刘 晖 | 刘海东 | 刘 辉 |
| | 02 | 阳光的主题 | 范哲明 | 梁和平 | 宋志奇 |
| | 03 | 啊!五星红旗 | 韩 焱 | 林 红 | 李 月 |
| | 04 | 光荣的名字 | 孙 博 | 王 斌 | 刘 航 |
| | 05 | 朝霞与星辰 | 李延忠 | 吴善翎 | 朱 玉 |
| | 06 | 国旗颂 | 潘兆和 | 鑫 达 | 魏 松 |
| | 07 | 喜马拉雅 | 吕常伟 | 吕常伟 | 冯文鹂 |
| | 08 | 送冬 | 高 虹 | 马 凯 | 刘 辉 |
| | 09 | 花开在中国 | 姜盛林 | 杨舜涛 | 刘宏伟 |
| | 10 | 献给母亲的歌 | 吴晓云 | 邬大为 | 刘 辉 |
| | 11 | 党旗飘飘 | 郭 鸣 | 张树礼 | 王 优 |

（续表）

| | 编号 | 作品名称 | 作曲 | 作词 | 演唱 |
|---|---|---|---|---|---|
| CD2 | 01 | 祝福伟大的祖国 | 范哲明 | 苏　柳 | 朱玉演 |
| | 02 | 亲亲的延安 | 孙　博 | 刘钦明 | 刘　辉 |
| | 03 | 相约 | 吴基学 | 杜志学 | 赵丽丽 |
| | 04 | 爱在北方 | 吕常伟 | 白　玮 | 王志昕 |
| | 05 | 五星红旗我爱你 | 周凌宇 | 李官明 | 陈　姝 |
| | 06 | 寻春·迎秋 | 高　虹 | 马　凯 | 刘　辉 |
| | 07 | 站在黄河母亲身旁 | 吴家军 | 于　平 | 白永欣 |
| | 08 | 好儿女 | 朴　英 | 赵国伟 | 赵向军 |
| | 09 | 我亲爱的祖国 | 陈俪月 | 张四平 | 张俪玮 |
| | 10 | 这一天 | 印　真 | 张广明 | 王　宋 |
| | 11 | 幸福花开 | 翟纬经 | 梁和平 | 李　月 |

李 末

# 草原歌声：内蒙古大学艺术学院音乐创作概况

每每提及内蒙古，总会使人不自觉地联想到蓝蓝的天空和一望无际的草原。这里的生活环境和独特的民族文化也造就了内蒙古地区独特的音乐特质。蒙古族一直被公认为是一个能歌善舞的民族，除此之外，不少独有的民族乐器更是有其魅力所在，吸引着无数中外音乐创作者的目光。经过历史的变迁，内蒙古地区与中原地区交流逐渐增多，直至今天，这里的音乐已经呈现多元化发展的趋势，除了保留传统的创作手法之外，近年来也融入了大量近现代音乐创作思维方式，形成民族化与世界化的撞击与交融。

内蒙古，已经不是很多人头脑里那个游牧时期的内蒙古，她正在以万马奔腾之势向前飞奔。崭新的思维、现代化的理念，正在这片古老而深沉的土地上被接受和重新认知。老一辈与年轻一代的作曲家，正在此努力创造民族化的新音乐。

## 一、内蒙古大学艺术学院音乐创作暨作曲与作曲理论学科建设概况

### 1. 历史

内蒙古大学艺术学院理论音乐学科发展历史，可追溯至内蒙古大学艺术学院的前身——1957年成立的原内蒙古艺术学校。艺校成立伊始，主要开设声乐演唱、器乐演奏和基础理论课程。1958年，著名作曲家辛沪光调入内蒙古艺术学校任教，在校期间完成了我国第一部马头琴协奏曲《草原音诗》的初稿，后进行修改于1983年首演。创作了广为人们传唱的歌曲《美丽的草原我的家》的作曲者，著名蒙古族作曲家阿拉腾奥勒在1960～1962年也曾在内蒙古艺术学校作曲专业学习，师从辛沪光，后选送至天津音乐学院学习。蒙古族作曲家莫尔吉胡1954年考入上海音乐学院理论作曲系，1959年毕业留校工作，于1960年回到内蒙古艺术学校从事艺术教育工作24年。老一辈作曲家投入了大量精力和创作、教学上的探索，

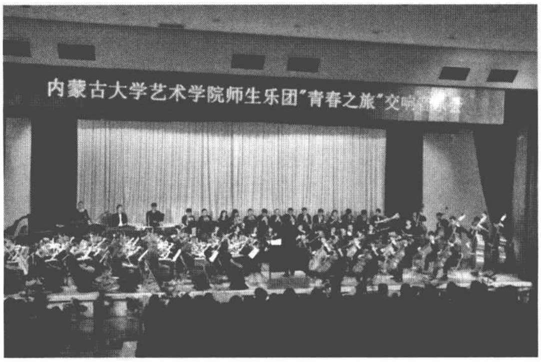
使内蒙古的专业音乐创作逐渐成形。

1987 年 3 月 27 日教育部正式批准了在内蒙古艺术学校的基础上，成立内蒙古大学艺术学院，其音乐系设有声乐、器乐和音乐理论三个教研室。专业设置分别为三年制的声乐、器乐专业及两年制的音乐教育专业。1989、1994 年，相继毕业于上海音乐学院作曲系毕业的马铁英、李世相调入学院任教，至此，学院从 1994 年开始招收三年制理论作曲专业学生（94、95 届），但作曲专业含在器乐专科专业中招生，同时招收四年制本科的音乐表演专业（声乐、器乐）。李世相创作的歌曲《水火情》于 1995 年获内蒙古自治区“五个一工程”作品奖，之后创作的《乌力格尔叙事》、《小牧民》、清唱剧《嘎达梅林》等百余部作品在自治区内获得广泛好评与关注。1996 年开始招收作曲与作曲技术理论本科（96、97、98、99、00 届），但该专业仍包含在音乐表演器乐专业方向中，招生人数为 6～8 名。专业课采用“一对一”授课方式，专业基础课采用“小组课”授课方式。专业课按照学年分别开设歌曲写作、钢琴曲写作、合唱与室内乐写作、乐队写作；专业骨干课开设和声、曲式、复调、配器；专业基础课开设视唱练耳、钢琴副课、音乐史、民歌等。

1997 年 3 月后，原来的音乐系经过两次分离从体制上划分为理论作曲系、声乐系、器乐系三个教学单位。原有中专部的音乐类学生与教师也分别归入三个系进行全方位的教学与管理，形成了本科、专科、成人教育、新高职、后期本科、三年制中专、五年制中专混合办学时期。此阶段理论作曲系除了负责理论作曲本科专业课程外，还负责三年制作曲中专专业课程。同时，各门课程开设的学时因学制不同而有所差异，其内容深度也依学历层次、学制年限不同而有所区别。1998 年，国家教委重新规定了包括艺术院校在内的全国普通高校学科专业目录，将音乐类各专业也重新规划为：一级学科为艺术学（代码 0504），二级学科为音乐学（050402），二级学科下辖的三个本科专业统一为：音乐学、作曲与作曲技术理论、音乐表演（声乐、器乐、指挥）。重新规划后我院原有的声乐各专业、器乐各专业统一规划到音乐表演专业中。

作曲与作曲技术理论也经过两年的努力，于 2001 年初获得自治区教委和教育部的批准，2001 年 9 月正式列入招生计划。这样从 1996 至 2000 年，经过 5 年的努力，作曲与作曲技术理论本科专业终于“名正言顺”开始招生，招生人数扩大到 6～12 名。作曲专业课开始采用分段教学与“一对一”相结合的教学模式。“一对一”授课方式优点：突出专业性，针对性强；不足：授课随意性大，教师授课单一；二者结合，发挥不同教师教学优势，让学生充分享受教师资源。具体授课安排：前

两学年采用分段教学，讲授歌曲写作、钢琴小品写作、独奏曲写作课程，从第三学年开始实行“一对一”方式，完成艺术歌曲、中型钢琴作品、重奏、合唱以及乐队写作。“一对一”授课内容会根据教师和学生情况，作临时调整。体制改革的同时，作曲教师的创作从来没有停止过。2001 年 9 月，李世相创作的《蒙古族风格钢琴组曲集》由中国文联出版社出版，之后录制 CD 发行，成为我国第一本以蒙古族风格写作的钢琴曲集。



2011 年 11 月内蒙古大学艺术学院交响乐团演出

2001 年末，学院对内部管理体制又进行一次改革，在以“二级学科为基点”的原则下，将前一时期音乐学科的声乐系、器乐系、理论作曲系重新规划合并为一个以二级学科（音乐学）为基础的音乐系，系下设立理论作曲、基础理论、美声、民声、键盘、管弦、民乐 7 个教研室。2002 年初，院系不断梳理办学思路，总结前期的经验教训，明确了“教学、科研、创作、表演”一体化的办学思路，音乐各专业开始“按小专业方向录取”制，进一步科学规范了师生比例与各专业间的配置平衡。同时，实行学分制体系，将所有课程化为必修课和选修课两大类，课程体系科数到教学时限都有一定变革。作曲专业招生人数从过去的 6～8 名，增加到 8～10 名。在这一时期，作曲专业不断引进自治区内较有影响的作曲家充实已有的作曲专业队伍，包括毕业于天津音乐学院的崔逢春，代表作品有管弦乐《草原颂》、民族管弦乐《舞》、钢琴组曲《草原小诗》、铜管乐五重奏《那达慕序曲》、胡茄独奏《胡笳十八拍》等；内蒙古自治区艺术研究所副所长段泽兴也被聘为作曲教师。2006 年，内蒙古大学艺术学院筹备出版了民族音乐系列教材，其中，崔逢春编著了《蒙古族风格创作歌曲选》，收录了具有代表性的蒙古族风格创作歌曲。2009 年 4 月，学院在内部管理体制中实行了新一轮的聘任制度，音乐系在原有下设的 7 个教研室基础上，增加了一个民族音乐研究所，同时按照“专业技能课核心突出、专业基础课重点稳定、兼顾学生就业与发展的普适性与学生知识结构体系的多样性与开放性”的办

学思路，学院重新修订了《内蒙古大学艺术学院本科教学计划》。该计划在学科专业的学时学分方面以及音乐学科专业必修课和小学期实践计划等方面都作了调整。但本着教学的科学性与合理性原则，在总学分（24 个学分）不变的情况下，作曲专业仍采用“一对一”授课与分段教学相结合的方式，课程内容安排作了适当调整，具体安排如下：第一学年采用集体授课方式。两个学期分别安排“旋律写作”与“歌曲写作”两门课程。此两门课程授课对象除了作曲专业学生外，还有音乐学理论专业方向学生。课时量＝授课（2 课时）＋改题（作曲专业 1 课时/2 人、音乐学理论专业 1 课时/4 人）。第二学年采用集体授课与专业小课授课相结合的方式。集体授课两个学期分别安排“钢琴音乐织体写作”与“近现代音乐创作分析”两门课程，同时第一学期专业小课安排“钢琴小品写作”与“歌曲伴奏织体写作”，第二学期专业小课安排“钢琴曲写作”与“其他独奏曲及伴奏写作”。集体授课课时量＝授课（2 课时）＋辅导（2 课时），专业小课课时每周只按 1 节计算。第三学年采用专业小课授课方式。两个学期课程分别安排“民乐、管弦乐及小型重奏作品写作”与“合唱及室内乐作品写作”。课时每周按 2 节计算。第四学年仍采用专业小课授课方式。课程内容主要包括乐队写作及毕业作品、毕业论文写作。课时仍按每周 2 节计算。

2011 年 12 月在学院校音乐厅举办科尔沁民歌班汇报演出

艺术学院作曲专业的发展离不开老一辈教师打下的坚实基础，也离不开青年一代教师的不断努力。正是由于这些人的努力，从 1994 年理论作曲专业开始招生至今，音乐学科机构改革虽经历过三次变化，但机构改革并没有影响到理论作曲专业的发展，相反该专业日渐成熟。从师资力量来看，教师数量由最初 3 名发展到目前 10 名。这些教师中有本校培养外出学习归来者，也有接收国内重点音乐院校的求职者。从职称与学历来看，高级职称与硕士学历分别各占 50%左右。从年龄层次来看，青年教师占主体。为了使青年教师业务水平尽快提高，多年来在学院的支持下，系里设计出一系列培养计划，通过“送出去、请进来”的方式促进

教师个人学历和专业技能的提高。"送出去"，包括以公费、自费相结合的方式，鼓励青年教师到国内、外知名院校进修或攻读硕士学位；"请进来"，聘期国内著名专家中短期任教或作学术讲座，提高青年教师的专业技能，或以人才引进的方式吸纳国内、外重点音乐院校的优秀毕业生加入到作曲教师队伍中来。从2004年至2012年，8年时间，作曲专业方向的青年教师大都取得了硕士学位，同时，专业技能和教学水平都有了明显提高。

丹麦著名影视制作人欧勒·约翰等三人来我院录制呼麦教学

作曲专业学生培养除了正常教学外，学院在制定《内蒙古大学艺术学院本科教学计划》（修订）中，还明确了各专业方向的艺术实践计划，包括日常教学艺术实践和夏季小学期艺术实践。作曲专业的日常教学艺术实践主要以班级音乐会或以某一创作课程为特点举办的作品音乐会参与艺术实践活动，此外还包括参加与本专业相关的各类学术讲座活动。夏季小学期艺术实践是以年级为单位通过"采风"或参加国内重要音乐节的形式参与艺术实践活动。近5年，作曲专业参与了以"天籁草原·内蒙古大学艺术学院音乐节系列学术活动"、"内蒙古大学艺术学院音乐系系列学术讲座"、"内蒙古大学艺术学院音乐系硕博学位教师系列学术讲座"为题的各类艺术实践活动共计30多场，同时参与了以"作曲教师个人作品沙

内蒙古大学艺术学院百灵合唱团多次获国际国内合唱比赛大奖

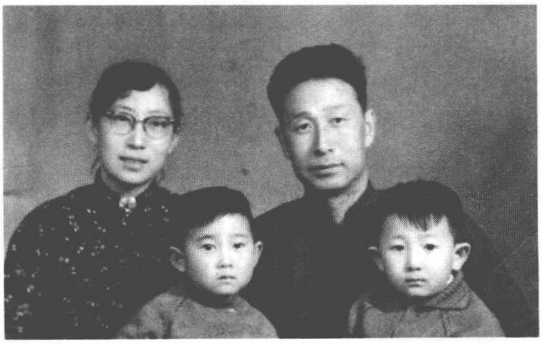
龙”、“作曲专业班级音乐会”为题的音乐会共计 10 多场，此外，每年 5 月份以年级为单位定期参加了“北京现代音乐节”重要实践活动。

总之，内蒙古大学艺术学院作曲与作曲技术理论专业大学阶段经过了 15 年的发展历程。在这 15 年当中，培养了 160 多名专科生、本科和研究生，足迹遍布全国各地，从事着与本专业相关相近的教学、管理、媒体等不同类型的工作。近几年由于就业形势的严峻，作曲专业学生与所有其他专业大学生一样面临着严峻的就业问题，但相比而言，作曲专业由于专业面广，就业的机会明显处于优势，特别是专业较好的学生仍是高校作曲专业急需的人才。

2. 人物

**辛沪光（1933～2011）**

女作曲家，原籍江西万载。1951 年入中央音乐学院作曲系从师于江定仙、陈培勋等，在校期间，受到同学美丽其格的影响，开始接触蒙古族音乐，并与单簧管专业的包玉山相恋。1956 年以创作交响诗《嘎达梅林》而一举成名。毕业后任内蒙歌舞团专职作曲，后调内蒙古艺术学校，培养出阿拉腾奥勒（《美丽的草原我的家》、《敬祝毛主席万寿无疆》等歌曲作者）等蒙古族杰出音乐家，在内蒙古的 20 多年里，辛沪光除了创作外，多数时间都在作音乐普及工作，但是，心里始终有一种使命感催促着她，“那时就觉得，国家培养我们这些人不容易，我应该再好好写一



辛沪光与丈夫包玉山和儿子在一起

些作品。一个人不能总窝在一个地方，我要跳出来，更广泛地学习和创作。”在内蒙工作26年后，于1982年调回北京歌舞团。三子三宝现为中国著名音乐人。

代表作品有管弦乐《草原组曲》，马头琴协奏曲《草原音诗》，弦乐四重奏《草原小牧民》、《剪羊毛》，单簧管独奏《蒙古情歌》、《欢乐的那达慕》，双簧管独奏《黄昏牧归》，电影音乐《祖国啊，母亲》等。2004年《辛沪光作品专辑》出版CD唱片，列入中国当代作曲家经典作品专辑。其作品曾参加1982年在意大利罗马举行的“国际女作曲家作品展”。由于长期在牧区生活，她收集、整理了大量的内蒙民间音乐，熟悉蒙族的生活习俗和语言，所以作品大多富于内蒙音乐的民族特色，具有草原的气息和牧民的性格。

辛沪光是新中国培养出来的第一批有成就的女作曲家，也是我国享有国际声誉的作曲家之一。1956年，年仅22岁的辛沪光，以气势磅礴的交响诗《嘎达梅林》震动了整个乐坛，几十年来长演不衰，唱片一版再版，并被东欧许多国家誉为可与小提琴协奏曲《梁祝》相媲美的“二珍”，已列为中华人民共和国优秀交响乐作品。在50年创作生涯中，辛沪光完成了近千部(首)作品。

**杜兆植(1929～ )**

我国著名作曲家，中国音乐家协会会员。祖籍广东番禺，1949年被中央音乐学院作曲系录取，成为中央音乐学院作曲系的第一批新生。四年里，先生先后师从于瞿希贤、张文刚、王震亚、陈培勋、杨儒怀、江定仙、赵行道等先生，认真学习了严格的欧洲传统音乐理论，系统的潜心研究西方作曲技法。这一时期完成合唱《淮河之歌》(五个乐章)、《从莫斯科到北京》(均为杜兆植词曲)，小提琴独奏曲《苏北之春》等作品。毕业后志愿到内蒙古为民族地区的音乐事业做贡献，进入内蒙古歌舞团工作，并深入牧区体验生活，代表作品有1956年舞蹈音乐《去那达慕大会的路上》，是为了赶去参加伊克昭盟的那达慕大会，顶风在草原上走了一夜的真实感受；1958年创作的独唱《放羊歌》是在道尔基阿爸家里感受到牧民与自然间和谐情感的体现。1965年创作的舞剧《草原英雄小姐妹》取材于草原英雄小姐妹的事迹，全剧共三幕，表现了风暴骤起，保护羊群，姐妹受困，众人寻找，胜利归来等一系列的场景。1966年调到伊克昭盟歌舞团工作，恰逢“无产阶级文化大革命”爆发，在相当长的一段时间音乐创作基本处于停滞中。只有1971年新编京剧《草原小姐妹》和1974年的歌剧《沙漠里的人》两部作品。

1980年调回内蒙古歌舞团，1981年5月，管弦乐作品《森吉德玛幻想曲》参与文化部、广播电视部和中国音乐家协会联合举办的全国第一次“交响音乐作品评

奖”活动，并获得了“首届全国交响乐作品奖”。这部幻想曲取材于伊克昭盟的民歌“森吉德玛”，歌颂一对恋人的忠贞爱情。1982 年创作热情高涨，这一年共完成交响诗《成陵祭》，管弦乐曲《草原黎明》《鄂尔多斯组曲》《交响变奏曲》，影视配乐《荒漠中的狮子》《草原琴童》《我爱冰雪亮晶晶》，舞剧《塔伦公主》，此外还有《G 大调大提琴协奏曲》、《D 大调小提琴音诗》等 12 部音乐作品。80 年代后，开始到内蒙古大学艺术学院、内蒙古师范大学兼职讲授《和声学》、《曲式分析》、《复调》、《20 世纪世界音乐名著》、《古典音乐欣赏》等课程，后到厦门大学任教终又回到内蒙古，将自己的大部分精力投入到了教学中。

(从左至右)郑小瑛、杜兆植、韩云杰和徐振民

2000 年杜兆植完成了第二部交响诗《风雪 · 万里 · 家园》。这部作品的主题动机是作曲家 80 年代时在新疆北部库尔勒地区体验生活时记录的。2003 年参与了大型歌舞剧《满都海斯琴》的创作。总结其音乐风格以蒙古族音乐风格为主要特点，以欧洲古典传统音乐作曲技法为工具，更好的展现蒙古族民间音乐特点，更好地将蒙古族音乐中所蕴含的浓郁色彩和情感得到释放。他的很多作品不仅保持着西方严谨的曲式结构，也保持蒙古族音乐鲜明的风格，将民族与西方两种不同的作曲技法融会贯通，形成了自己独特的音乐风格和音乐语言。

**永儒布(1933～ )**

蒙古族作曲家，指挥家，内蒙古广播电视艺术团一级作曲。曾用名永儒布道尔吉。内蒙古通辽市人，中共党员。1947 年参加工作。先后在内蒙古乌兰浩特军政大学文卫队、沈阳东北鲁迅文艺学院音乐部学习。1952 年起在内蒙古军区歌舞团任指挥、作曲，刚刚 19 岁的永儒布受命担任内蒙古军区歌舞团指挥。一个初出茅庐的年轻人，竟然一跃成为整个乐队的灵魂人物。在以后的几年里，他的作品连连获奖。1954 年，因为在作曲方面有贡献，他被国防部授予三等功，1955 年又被国防部授予三级解放奖章。然而，正当英姿勃发、踌躇满志的永儒布要在音乐

的天空自由翱翔之时，一个接一个的政治狂飙将他摧残得遍体鳞伤，先是在反右斗争中被打成右派，下放劳动改造，后来又在“文革”浩劫中被扣上“内人党”、“反革命”的帽子，投进了监狱。在长达20多年的时间里，他牧马、放羊、喂猪、种地、打井、赶车，饱尝了艰辛，历尽了磨难。“是音乐救了我，让我活了下来!”每当回首那段令人痛楚的往事，永儒布总是伤感不已，同时又流露出对音乐的不尽感激。他说：“下放劳动改造的3年中，我的衣兜里总是装着贝多芬、德彪西的作品集，并且自修完成了西方古典音乐的各门理论课程。那时我总是在想：哪天能在北京搞个音乐会，指挥国家级乐团演奏自己的曲子就好了!”对音乐的执著令他坚强，给他希望，赋予了他战胜苦难的力量。1961年调乌盟歌舞团任作曲指挥。1978年调入内蒙古广播电视艺术团，历任作曲、指挥、副团长。1987年评为一级作曲。

1978年，一个尽扫阴霾、春回大地的时节。已经人到中年的永儒布，重新呼吸到了自由的空气。这一年，他出任内蒙古广播艺术团指挥。当他挥动起那支久违了的指挥棒时，那压抑已久的灵感与激情，便犹如火山岩浆一般不可遏制地喷发了出来。1986年，53岁的永儒布写出了他的第一部交响乐作品《故乡》，它用深沉、凝重的旋律，深情地叙述了一段人与自然、人与社会“对话”的故事，通过隐喻和象征的手法表现了大自然的和谐完美与人类历史的壮丽浩荡，以及生活在其中的每一个生命主体无限丰富的情感世界。这部作品在永儒布的音乐生涯中具有里程碑意义。1989年5月9日，永儒布终于在北京成功举办了个人交响乐作品音乐会。音乐会由我国著名指挥家陈佐湟执棒、中央交响乐团演奏。这是蒙古族历史上第一次个人交响乐作品音乐会，也是我国历史上第一次举办的少数民族作曲

永儒布在指挥自己的作品

家个人交响乐作品音乐会。中国音乐家协会特地给内蒙古音乐家协会致函:“从此,蒙古族音乐升华到了国家级水平,其交响乐与国际接轨……”

永儒布创作了以《故乡》、《额尔古纳之歌》和《蜃潮》为代表的20余部合唱及无伴奏合唱作品;以《小活佛》、《十字疤》为代表的30余部影视音乐;以《英雄的格斯尔汗》、《安代风情》为代表的10余部舞剧音乐;以《沉思》、《草原新绿》、《肥壮的白马》、《草原迎宾曲》为代表的千余首独奏、独唱声乐器乐作品,并先后荣获国内外各类大奖30余项。同时出版了《永儒布交响乐作品六首》、《蒙古族民歌与交响乐研究》、《四季》3部专辑,发行了CD《草原的呼吸》专辑2张,光碟《马头琴与弦乐五重奏》、《牧羊女四重唱》、《无伴奏合唱作品集》3张。他执棒指挥的无伴奏合唱、交响乐等在国际、国内获得大奖。

**阿拉腾奥勒(1942~2011)**

男,著名蒙古族作曲家。他创作了《美丽的草原我的家》、《敬祝毛主席万寿无疆》、《乌力格尔主题随想曲》等众多优秀音乐作品。其中创作的歌曲《美丽的草原我的家》在国内多次获奖,1980年被联合国教科文组织以世界优秀歌曲选入教材,编入《亚太歌曲集》。

1960年考入内蒙古艺术学校作曲班,师从女作曲家辛沪光。1962年保送入天津音乐学院附中理论学科学习,师从陈齐丽老师。1964年考入天津学院作曲系,师从许勇三、张筠青先生。1968年毕业,曾在河北省束鹿京剧团任指挥。1971年调入内蒙古广播电视艺术团工作。1973、1978年曾两度去上海音乐学院作曲系进修,师从丁善德、桑桐、陈铭志、施咏康、瞿维等名师。

阿拉腾奥勒音乐作品CD封面

20世纪80年代初,《美丽的草原我的家》的词曲作者火华(左)与阿拉腾奥勒(右)在内蒙古音乐家协会举办的创作学习班上共同创作歌曲

1967年他创作了轰动全国乐坛的歌曲《敬祝毛主席万寿无疆》。从南国到北疆,从城市到乡村,妇孺皆唱。正像著名作曲家莫尔吉胡说的:"音调的浓郁民族特色,作曲手法上的创新,音乐语言和旋律的深沉与别致,显示了这位初出茅庐的年轻作曲家的艺术才华。"后来,朝鲜访华代表团演唱过这首歌曲,美国费城交响乐团也演奏过,受到国内外观众的喜爱和好评。1971年,他又创作了《美丽的草原我的家》,不仅被联合国教科文组织选入教材,而且编入《亚太歌曲集》。这是继《草原上升起不落的太阳》之后,内蒙古乐坛上又一座音乐丰碑。

阿拉腾奥勒勤奋好学,勇于探索。丰富的蒙古族民间音乐,是他取之不尽的源泉。打造先进文化大区,又给了他与时俱进的良好机遇。40年来,他创作了近千首歌曲。像《道尔基,你为什么不高兴》《请喝一碗马奶酒》《草原上的篝火》《锡泥河》《金色沙漠上》《绣满云朵的马靴》《牧笛新曲》《科尔沁,我的摇篮》《我的内蒙古》《草原酒歌》《北京在我心中》等。特别是他创作的大型蒙古语组歌《科尔沁婚礼》,填补了蒙古族音乐史上的空白。这些歌曲,有的优美抒情,有的热情奔放,有的委婉动听,有的诙谐多趣。他主张,既尊重自己的民族音乐传统,又不拘泥于传统束缚,正确处理音乐内容与依存的艺术形式的关系。这也大量体现在他的影视音乐和众多器乐作品中。影视作品《沙漠里的春天》《母亲湖》《森吉德玛》《离婚》《嘎达梅林传奇》,尤其是1987年创作的《第一交响曲》,由李凌指挥、中国电影乐团演奏,中央电视台播出后引起了国内外音乐界强烈反响。这些作品都充分印证了他的创作观。

**崔逢春(1950～)**

崔逢春,朝鲜族,出生于哈尔滨市。中国音乐家协会会员,中国民族管弦乐学会会员。1987年毕业于天津音乐学院理论作曲系,毕业至今致力于蒙古族风格音乐的创作、研究、教学工作,现为内蒙古大学艺术学院音乐系一级作曲、教授、硕士生导师。

崔逢春教授

主要作品有:民族舞剧《香溪情》(合作)、(获自治区"五个一工程"奖);歌舞诗剧《不落的太阳》(合作)、(获自治区"五个一工程"奖);管弦乐《草原颂》;民族管弦乐《舞》;钢琴组曲《草原小诗》(获自治区首届室内乐大赛三等奖);铜管乐五重奏《那达慕序曲》(获自治区第三届室内乐大赛一等奖);胡笳独奏《胡笳十八拍》;舞蹈曲《四季的交响》、《乳香飘》、《牛角饰》(分别获自治区第三、四、七届舞蹈比赛作曲一等奖);《金鸡报晓》(获自治区第六届"五个一工程"奖);歌曲《生在草原,恋这草原》(获自治区第二届"草原金秋"声乐比赛作品一等奖);《党啊,赛白努》(获"建设民族文化大区"征歌一等奖);《啊,北方》、《啊,草原》、《这一天》、《红山情》、《神奇壮美的赤峰》(分别获自治区第五、六、七、十届"五个一工程"奖);《赛白努,祖国》(获自治区第九届"萨日娜"奖);为电视连续剧《觅踪擒魔》作曲。此外,编著教材《蒙古族风格创作歌曲选》等,发表论文《开拓艺术视野,深化艺术研究》等多篇。

**李世相(1957～)**

男,汉族,教授,硕士研究生导师,毕业于上海音乐学院作曲与作曲技术理论专业。1957年4月出生于内蒙古兴安盟科尔沁右翼前旗,1975年6月参加文艺工作。曾在科尔沁右翼前旗乌兰牧旗工作十年,在兴安盟民族歌舞剧团工作十年,并任业务副团长。1995年调入内蒙古大学艺术学院,从事作曲、音乐理论等课程

教学及民族音乐研究工作。现任内蒙古大学艺术学院音乐系主任、音乐与舞蹈学一级学科硕士点负责人、内蒙古自治区音乐家协会副主席。

邀请自治区作曲专家举办音乐创作学术讲座后的合影。二排右一为李世相，一排中为阿拉腾奥勒，一排右一为赵宋光

李世相（左）与老师杜兆植先生（右）

出版学术专著《蒙古族长调民歌概论》《歌曲伴奏写作技法》，主编《蒙古族传统器乐艺术论集》《马头琴独奏曲集》等；出版个人作品专集《蒙古族风格钢琴组曲集》、四胡协奏曲《乌力格尔叙事曲》、交响音诗《壮美的牧歌》等。许多作品曾获“萨日纳”奖、“五个一工程”奖、“群星奖”等。歌曲《奶茶情》《在草原，听百灵》等发表于《音乐创作》等核心期刊并在重大音乐活动中经常上演。主持承担“蒙古族短调民歌”国家艺术学科研项目，发表学术论文20余篇，其中有5篇获得省部级以上学术论坛奖励。多次组织策划实施音乐学科学术研讨会，组织实施自治区重大音乐赛事活动等。

创作风格上，追求淳朴与真实感受的表达，并以蒙古族风格为音乐创作的母语；音乐研究中，遵循理论与实际紧密联系的原则，并以民族音乐学为研究方向。

3. 近年来的情况

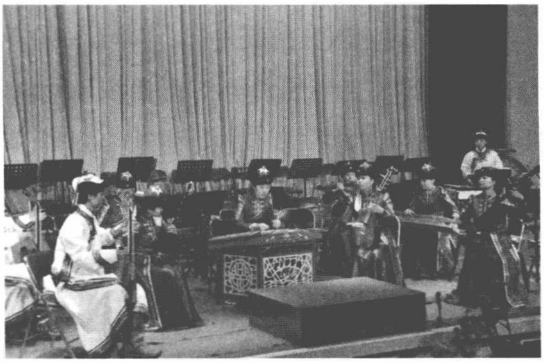
近年来，在音乐系主任李世相的带领下，音乐系全体教师积极开展各项活动，

努力提高自身专业素养，形成良好的科研气氛。其中，理论作曲专业教师获得的科研成果有9项，分别为：国家社科基金项目1项、省级精品课程1项、自治区教育厅精品课程1项、“自治区高等学校品牌专业”1项、自治区教育厅高等科研项目2项、内蒙古大学青年基金1项、内蒙古大学艺术学院精品课程1项、内蒙古大学艺术学院青年基金1项。专著共计9部。

此外，教研室教师发表在省部级《人民音乐》、《中国音乐》、《黄钟》、《南京艺术学院学报》、《内蒙古大学艺术学院学报》、《内蒙古艺术》等各类期刊的文章约计15篇。

音乐系音乐学硕士每学年举办作品音乐会，图为2011年汇报音乐会

近5年作曲专业教师获得“内蒙古自治区哲学社会科学奖”、内蒙古自治区文艺创作“萨日纳”奖、自治区“五个一工程奖”、“内蒙古自治区室内乐比赛奖”、《音乐创作》年度奖以及其他比赛等不同奖项约计18项。此外，发表在国内作品共计20多部。近5年，教研室组织并参与了以“天籁草原 · 内蒙古大学艺术学院音乐节系列学术活动”、“内蒙古大学艺术学院音乐系系列学术讲座”、“内蒙古大学艺术学院音乐系硕博学位教师系列学术讲座”为题，邀请区内、外知名专家学者贾达群、秦文琛、吕黄、姚恒璐、尹明五、周煜国、杜兆植、阿拉腾奥勒等区内外专家学者



音乐系乐团专场音乐会经常上演在校教师新作品，图为马头琴民乐团音乐会

以及学院教师举办学术讲座共计30多场，以“作曲教师个人作品沙龙”、“作曲专业班级音乐会”为题，举办音乐会共计10多场，此外，教研室师生参加了“北京现代音乐节”（北京）、“首届全国音乐分析学学术研讨会”（上海）、“教育部高等学校音乐技术理论课程中青年骨干教师高级研修班”（北京）等重要学术活动。

## 二、2011年音乐创作概况

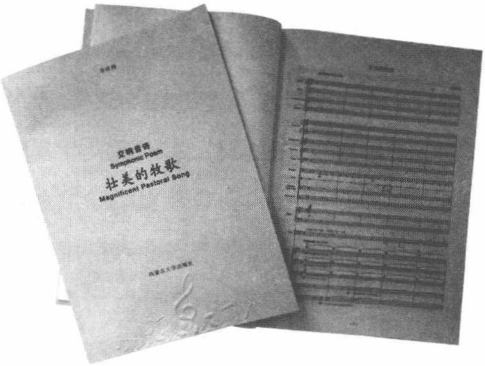
回顾2011年的音乐创作之路，如鸿雁已退去稚嫩的羽毛，正展翅翱翔于内蒙古高原广阔的蓝天中，内蒙古的音乐创作期待可以飞得更高更远。

1. 2011年度创作成果及出版物

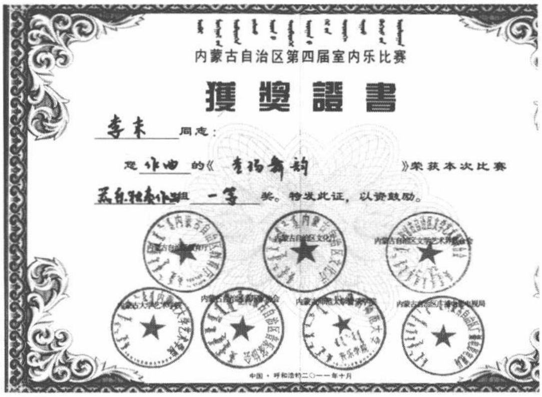
10月19日，辛沪光创作的管弦乐总谱《马头琴的传说——交响叙事曲》、《草原组曲》系列总谱出版。2011年6月至7月间，北京市歌舞团国家一级作曲家，北京市音乐家协会理事、北京市音乐家协会理论创作委员会副主任、中国音乐家协会会员、原内蒙古大学艺术学院教师、原内蒙古音乐家协会副主席、当代中国

著名女作曲家、蒙古族交响乐奠基人、著名音乐教育家、内蒙古当代音乐教育奠基人之一的辛沪光女士管弦乐总谱《马头琴的传说——交响叙事曲》、马头琴室内乐总谱《彩虹》、管弦乐总谱《草原组曲》等3部图书分别由内蒙古出版集团内蒙古教育出版社和内蒙古出版集团内蒙古人民出版社出版发行。同时，辛沪光女士的爱人、原内蒙古艺术学校副校长（今内蒙古大学艺术学院）包玉山（那达木德）先生的管弦乐总谱《马刀舞曲》，及其长子、原中国广播艺术团专职作曲家、演奏家布日古德（大宝）的交响乐套曲总谱《江格尔》等作品，也由上述出版社出版发行。

2011年12月，李世相教授创作的交响音诗《壮美的牧歌》出版。乐曲主题取材于东蒙民歌《牧歌》，全曲为单一主题衍生发展的复三部结构。音乐作品中以




“牧歌”为题表现田园生活的体裁已很常见，而该首“牧歌”则从表现“天苍苍，野茫茫”的雄浑审美意境入手，调动丰富的乐队音响层次及赋予其多变的音响色彩，表现出了蒙古高原“牧歌”的昂扬壮美之艺术境界。



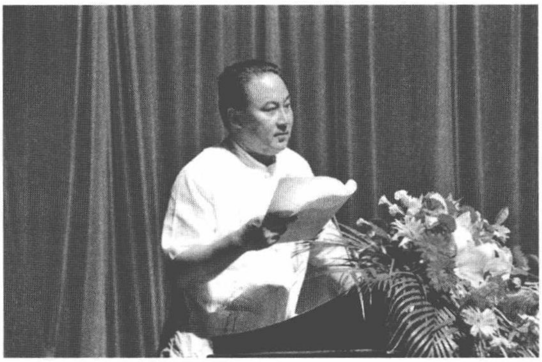

图为李末创作的大管与打击乐曲《查玛舞韵》获一等奖证书

10 月 16 日举办的“内蒙古自治区第四届室内乐比赛”，历时 5 天在内蒙古大学艺术学院落下帷幕。来自内蒙古自治区内 900 余名选手分别参加了声乐、器乐、作品三大类 17 组 560 余节目的比赛，经过复赛有 163 人（组）进入决赛。音乐系共有 200 余名师生参赛，60 人（组）进入决赛并获奖项，其中荣获声乐类、器乐类一等奖 8 人、2 组；二等奖 9 人、2 组；三等奖 10 人、6 组；优秀奖 17 人、2 组。荣获创作类一等奖 2 人、二等奖 7 人、三等奖 3 人、优秀奖 7 人。在全区各单位参加队伍中，音乐系参赛类别最全、参加选手最多，获一、二等奖比例最高。通过比赛锻炼了队伍，检验了近几年的全系教学成果，再一次显示出艺术学院音乐学科的表演与创作实力。

2011 年度学术交流

2011 年 7 月 15 日，由内蒙古大学艺术学院主办的“中国·蒙古族民歌艺术学

术研讨会”开幕式在艺术学院音乐厅隆重召开。会议主要商讨蒙古族民歌的保护、传承、研究、教学、创作、表演等问题。据统计，本次会议来自北京、呼和浩特、包头、通辽、呼伦贝尔、赤峰、鄂尔多斯、锡林郭勒、阿拉善等地的数十名学者参加了研讨会，提交论文共 128 篇，其中蒙古文论文 26 篇，长调论文 57 篇，短调论文



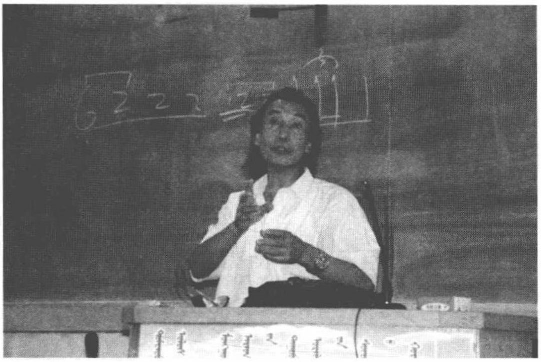
图为李世相教授发言

71 篇，其他综合类论文十余篇。参会代表 146 人，宣读评议论文 75 篇。与会学者围绕蒙古族短调民歌、长调民歌的历史发展、文化背景、地方传统、美学特征、民俗语境、音乐形态、演唱技法、术语概念、唱词特点、表演传承人，长调曲目、教学研究、保护传承等问题进行了广泛而深入的讨论。最后，杨玉成博士还就此次研讨会提交的论文进行了详细的综述。此次研讨会集中展现了近年来蒙古族民歌研究工作所取得的成就，其参选论文数量之多、范围之广、内容之丰富、质量之高，历年所罕见，可谓是蒙古族民歌研究的一次盛会。

图为杜兆植先生

7 月 20 日至 21 日，我院荣誉教授杜兆植先生举办“作曲技术讲座”。杜兆植先生首先回忆了他 60 年前放弃留京的机会只身一人来到内蒙古的缘由，那就是他热爱内蒙古这片土地，喜欢蒙古族民歌，蒙古族丰厚的民歌底蕴为他创作提供了源泉。他说，创作需要素材，而素材来自于民间，从民间收集素材用于创作是

一个作曲家创作的必由之路，他的交响诗《风雪 · 万里 · 家国》就是吸收蒙古族古老民歌《乌巴锡颂》主题创作的一个典范。此外他还谈到，创作仅有素材还不够，还需有结构思维和调式调性思维，而西方创作中成熟的结构思维和调式调性思维值得我们借鉴。他通过分析《风雪 · 万里 · 家国》《成陵祭》这两首作品，介绍了他在创作这些作品时如何吸收西方曲式结构思维和调式调性思维，但又不完全遵循西方曲式严格的套路，才创作出属于自己风格的经典作品。最后，杜兆植先生通过谱例和音响的结合，详细分析了这两首作品，使在座的师生受益匪浅。

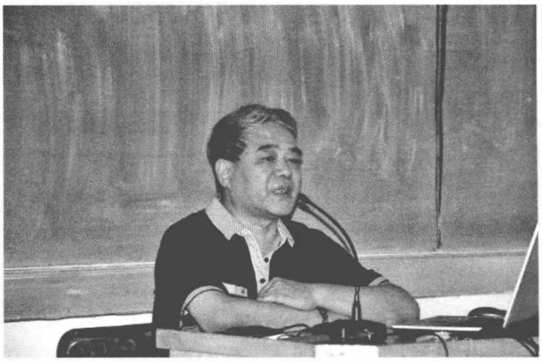


斯仁 · 那达米德讲座中

7 月 18 日，中央音乐学院教授、博士生导师杨民康和中央民族大学硕士生导师、教授斯仁 · 那达米德作题为《我的音乐创作之路及作品》的讲座，上半场讲座中，杨民康教授作题为《论学位论文与科研课题的设计和写作——以音乐民族志的文体类型及其在教学研究中的应用为例》的讲座。首先讲到音乐民族志书写的三个风格层次、六种文体类型。他通过图示的展示，让我们从整体到局部对音乐民族志书写的划分有了一个较为全面细致的认识。之后，杨教授从“涉及音乐民族志主要文体的一些实例、音乐民族志书写的主要类型比较、音乐民族志基本类型在教学中的应用”三方面给我们阐释了民族音乐学论文设计与写作的具体方法和应用。最后，杨教授又对民族音乐学的五种表述方式（即非位表述、客位表述、主位表述、对位表述、换位表述）一一作了解释，让我们全面地了解了民族音乐学论文中写作表述应注意的问题。

下半场讲座由中央民族大学硕士生导师、教授斯仁 · 那达米德作题为《我的音乐创作之路及作品》的讲座。讲座中，斯仁 · 那达米德教授主要介绍与分析了他的蒙古民歌《十二生肖》主题大提琴变奏曲和《十二首蒙古族民歌钢琴曲》。

讲座最后，针对同学们关于民族音乐学和作曲方面涉及的诸多问题，两位学者作了精彩的解答。此次讲座既有学术性又有实用性，既拓展了学生们的学术视野，又为大家今后的论文写作指明了方向。



图为周煜国副教授学术讲座

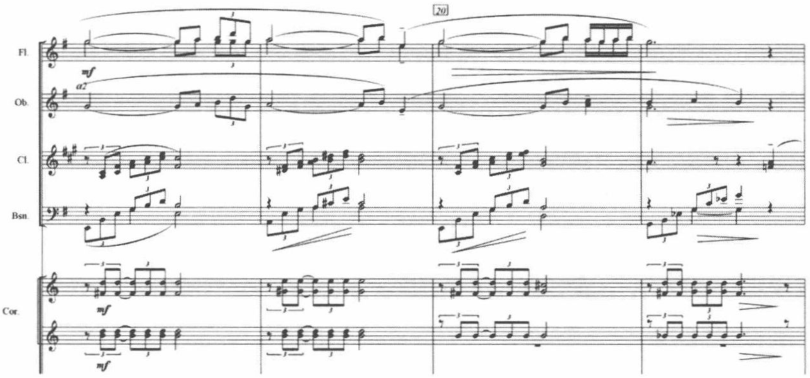
7月21日下午3:00，西安音乐学院周煜国副教授应邀来我院作题为《雅风·心韵——民族管弦乐的创作与演绎》的学术讲座。周老师首先介绍了他走上创作道路的过程以及多年来他在民族器乐创作方面的一些体会，并从民族器乐的色彩与功能在创作实践中运用的角度出发，详细介绍了民族器乐的语言与表现功能以及民族器乐创作中的理念与配器原则等。在两个多小时的讲座中，他结合音响详细介绍了民族管弦乐组曲《滇乡风俗画四帧》、《舟山掠影》、民族器乐小合奏《南疆舞曲》、弹拨乐组合《舞》、古筝与钢琴《云裳诉》、古筝独奏曲《乡韵》、笛子与乐队《遐方怨》以及中阮协奏曲《山韵》8首在国内外影响极大并获得大奖的作品。

2011年度新作品创作简介

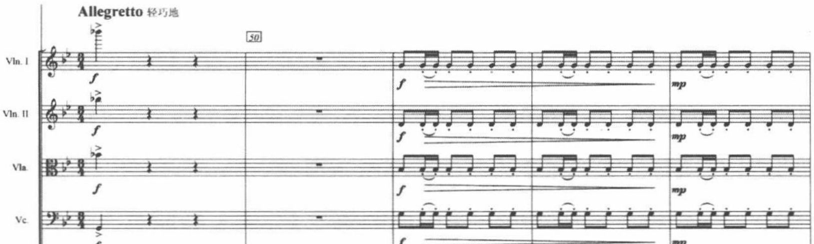
1. 李世相：交响音诗《壮美的牧歌》

这首交响音诗创作于2007年，同年在内蒙古大学艺术学院音乐厅首演，于2011年10月出版发行，之后多次上演并改编为马头琴与乐队演奏演出。乐曲主题取材于东蒙民歌《牧歌》，全曲为单一主题衍生发展的复三部结构。

乐曲以弦乐器的长音衬托拉开序幕，伴随定音鼓的节奏由男演奏员兼唱出牧歌主题，声音尽量靠近模仿“潮尔”风格。紧接着的两小节弦乐组与木管组交替上下行快速流动音型后，在13小节最后一拍进入第一部分。完整的民歌主题第一次在高音区的木管组出现，以三连音型作为这一部分的主要伴奏织体：




之后还是以这一主题作为材料引申发展，将原来的民歌旋律进行变奏，使其具有壮丽的色彩，加之与弦乐声部的十六分、三十二分快速流动音型衬托，构成了第一部分的中部。大胆的变形之后，乐曲在第 39 小节时又一次回到民歌主题原型呈示，除了主题在木管组再现之外，弦乐组也同时附加音色，打击乐组也同时加入构成了动力再现，因此结构为单三部曲式，构成了整曲的第一部分。乐曲的第二部分在速度上与第一部分的深远辽阔形成对比，突然转换为轻巧活泼的音乐性格，调式调性也从大调色彩变为小调。这部分的织体形态主要以模仿马步的调音为主，使人联想到在草原上放牧时骑马飞奔的景象：




第二部分的第一个段落仍然用主题音调变奏发展，旋律也在木管组的中高音区上展开，到了第 79 小节进入第二个段落，主题转为在弦乐组和木管组的低音区发展，音色上形成明显的对置，在听觉上使旋律更加舒展深沉。再现的第三个段落从第 100 小节开始，这次再现在节拍上将第一段的三拍子变为两拍子，旋律在各个声部变形交替出现，力度也变强，最后以快速上行音阶式的连接紧接全曲的再现部。全曲的再现部以强力度进入，舒展而富有激情，整个再现部没有延续呈示部分的细腻抒情，而是更加壮美恢宏。再现部在节拍上进行了三次变化，从 3/4

变为 6/8、9/8，最后两小节结束在 6/8 拍，第一部分旋律在木管组与弦乐组，铜管和打击乐作为织体，中段转为木管中音区的若隐若现旋律线条，弦乐和竖琴弱力度快速流动音型衬托，最后一段变为辉煌的乐队全奏，强力度再现主题动机，整首乐曲在全曲最强力度上结束。

该首《牧歌》在民歌旋律基础上大胆创新，主要表现的是一种雄浑审美的意境，调动丰富的乐队音响层次及赋予其多变的音响色彩，在唯美细腻的感情背后也表现出了蒙古高原“牧歌”的昂扬壮美之艺术境界。

2. 韩星宇：歌曲《孟克珠岚》

《孟克珠岚》是一首女高音独唱作品。“孟克珠岚”是蒙语，为蜡烛之意，这首歌曲意在描写蜡烛的自我牺牲精神。旋律以蒙古族风格为主，开始的八度大跳和四度的运用为最大特色，结合连音的音阶式上下行，突出了民族韵味；其中采用多次等音离调手法使旋律充满动力，赋予其发展的空间。

在伴奏上突出空灵的音响效果，以连续运动的六连音作为贯穿全曲的线索，歌曲的前奏即为主要织体的提前出现，烘托气氛；节奏上使用三连音、连续的十六分音符等形式形成不规则的律动，以配合旋律自由发展的特点。全曲的节拍以 4/4、5/4 和 3/4 的交替形式呈现，不断改变节奏韵律，在一定程度上也造成了音乐的推动之感。

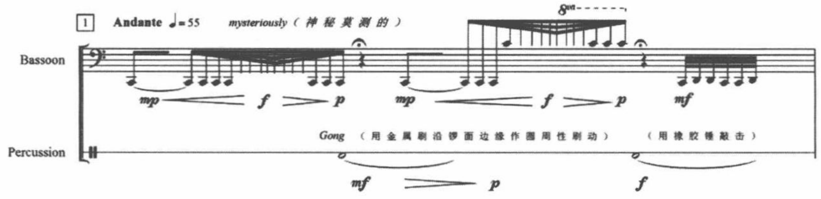
歌曲分三个部分，第一部分为抒情性的呈示段落，由一个乐句一气呵成，伴奏音型也较松散。经过 3 小节三连音为主的间奏之后，进入歌曲第二部分，这一部分的音乐材料运用基本与第一部分相同，之后直接进入高音区的乐曲高潮段落。第三部分在节奏上延续之前的材料，但在音调上加入了更多的大跳和小跳，和声上以副属七和弦的连续进行、高叠置和弦以及升高小调Ⅳ、Ⅶ级音为特征，构成丰富的和声音响，伴奏织体为强力度的柱式和弦式，最后的结束句突然转弱力度，以抒情的动机再现手法收束。

3. 李末：独奏巴松与打击乐《查玛舞韵》

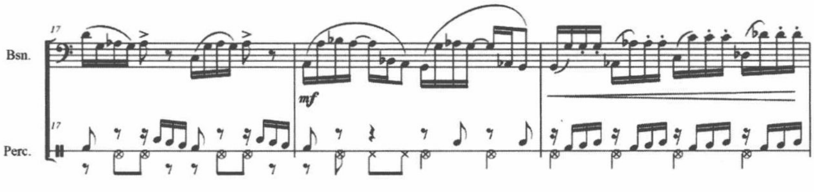
查玛（俗称“跳神”或“打鬼”）系蒙藏宗教文化交流的产物。于 16 世纪后半叶随同噶鲁派（黄教）喇嘛教传入，至今已有 400 年的历史。并在长期的演变发展过程中，形成了自己的风格。它是一种以演述宗教经传故事为内容的面具舞。人物

繁多，形态各异，分“大查玛”（主要神祇）和“小查玛”（泛指鸟兽及侍从）两大部分。“查玛”舞在内蒙古地区流传十分广泛，绝大多数寺庙均于宗教节日时表演。其舞蹈形式影响甚广，至今仍在蒙古族舞蹈的创作、表演和教学中发挥一定的作用。本曲以此为材，融合查玛的神韵与西方近现代作曲手法，是一次西方乐器演奏与中国民族文化交融的大胆尝试。

乐曲风格较现代，因此曲式结构也相对自由，以复三部曲式为基本结构框架完成。第一部分为两段结构，音乐从巴松低音区的同音反复开始并逐渐加快和减慢速度、变换力度、音区，形成音乐的张力，打击乐器从金属质感弱力度进入作为烘托：




之后节奏更加密集，加入三连音节奏并在音程上开始加入大跳与小跳元素，音调以萨满特有的乌梁素音阶为全曲主要调式音阶构成特征动机。第一段节奏自由、基调神秘，可以看作是第一段和引子的综合体。第6小节巴松声部出现明显旋律线，开始第二段。第二段速度稍快、力度加强，打击乐加入鼓类乐器出现具有萨满特点的节奏。这部分情绪较活泼激动，打击乐以排鼓和镲结合作为主要节奏形态，巴松演奏以十六分音符为主的旋律，全新的旋律与其变奏与第一部分形成强烈对比：




从第31小节开始进入乐曲的第二部分，这一部分使用之前第一部分的主题动机进行变异，打击乐与巴松独奏交替进行，两者紧密结合造成不稳定的紧张感，同时又给乐曲蒙上了一层宗教的神秘面纱。巴松不断的上下行音阶与打击乐组更换的鼓类音色交错，具有一定的炫技性和表现性。第三部分的再现回到音乐开始的慢速度和弱力度，音乐材料使用了第一部分的同音反复因素和第二部分的旋

律片段加以变化而成，音调没有完全再现，只是在情绪上回归，将音乐结束在高音区缥缈的意境中。

---

作者介绍

李　末　内蒙古大学艺术学院音乐系青年教师。

## 附录 1

### 内蒙古大学艺术学院音乐系作曲教师近五年教学科研成果目录

### Ⅰ 作曲专业教师近年部分获奖成果目录

| 序号 | 获 奖 项 目 | 作者 | 获奖日期 | 颁发机构 |
|---|---|---|---|---|
| 1 | 专著《歌曲伴奏写作技法》获内蒙古“第二届哲学社科优秀成果”三等奖 | 李世相 | 2006.7 | 自治区政府 |
| 2 | 专著《蒙古族长调民歌概论》获自治区“第八届哲学社科成果”二等奖 | 李世相 | 2006.8 | 自治区政府 |
| 3 | 作品《乌力格尔叙事曲》获自治区第九届文艺创作“萨日纳”奖 | 李世相 | 2009.8 | 自治区政府 |
| 4 | 歌曲《奶茶情》获《音乐创作》年度一等奖 | 李世相 | 2006.7 | 中国音乐家协会 |
| 5 | 作品《叙事曲》获“全国八省区四胡大赛”最佳创作奖 | 李世相 | 2006.10 | 全国八省组委会 |
| 6 | 钢琴曲《少年那达慕掠影》获自治区第七届“萨日纳”创作奖. | 李世相 | 2003.12 | 自治区政府 |
| 7 | 《草原随想曲》获“首届民族之声全国声乐、器乐作品征集”金奖 | 好必斯 | 2010.4 | 中国少数民族音乐学会 |
| 8 | 《额尔古纳河》获“首届民族之声全国声乐、器乐作品征集”银奖 | 好必斯 | 2010.4 | 中国少数民族音乐学会 |
| 9 | 歌曲《尘香》获《音乐创作》年度三等奖 | 好必斯 | 2007.7 | 中国音乐家协会 |
| 10 | 《西拉穆伦河》获自治区第七届“萨日纳”奖 | 好必斯 | 2006.7 | 中国音乐家协会 |
| 11 | 《秋月》获全国作曲比赛一等奖 | 好必斯 | 2004 | 中国音乐家协会 |
| 12 | 五重奏《那达幕序曲》获内蒙古自治区“第三届室内乐比赛”一等奖 | 崔逢春 | 2007.10 | 自治区文联等 |
| 13 | 作品《大漠情》获内蒙古自治区第九届艺术创作“萨日纳”奖 | 邢长江 | 2009.7 | 自治区文联等 |
| 14 | 作品《大漠情》获内蒙古自治区“第三届室内乐比赛”一等奖 | 邢长江 | 2007.10 | 自治区文联等 |
| 15 | 作品《唱草原》获内蒙古自治区第九届“五个一工程奖” | 邢长江 | 2006.1 | 自治区党委宣传部 |
| 16 | 《从时空观角度看蒙古族长调音乐风格的形成》获自治区“第三届哲学社科优秀成果”政府奖三等奖 | 师占成 | 2010 | 自治区政府 |
| 17 | 大管独奏曲《查玛舞韵》获内蒙古自治区“第四届室内乐大赛”作品一等奖 | 李 末 | 2011.10 | 自治区文联、音协、教育厅、文化厅等 |
| 18 | 歌曲《孟克珠岚》获内蒙古自治区“第四届室内乐大赛”作品三等奖 | 韩星宇 | 2011.10 | 自治区文联、音协、教育厅、文化厅等 |

## Ⅱ 作曲专业教师近年发表作品目录

| 序号 | 作品名称 | 作者 | 发表日期 | 发表刊物 |
|---|---|---|---|---|
| 1 | 歌曲《奶茶情》 | 李世相 | 2006.5 | 《音乐创作》 |
| 2 | 歌曲《在草原听百灵》 | 李世相 | 2007.4 | 《音乐创作》 |
| 3 | 歌曲《草原迎来昭君女》 | 李世相 | 2010.5 | 《音乐创作》 |
| 4 | 双簧管独奏《小牧民》 | 李世相 | 2009.6 | 《音乐创作》 |
| 5 | 独唱《杨柳枝词》 | 李世相 | 2011.6 | 《音乐创作》 |
| 6 | 歌曲《祖国,草原祝福你》 | 好必斯 | 2009.9 | 《音乐创作》 |
| 7 | 歌曲《尘香》 | 好必斯 | 2007.6 | 《音乐创作》 |
| 8 | 艺术歌曲《春天的使者》 | 好必斯 | 2006.7 | 《音乐创作》 |
| 9 | 小提琴独奏曲《草原随想曲》 | 好必斯 | 2008.6 | 《音乐创作》 |
| 10 | 歌曲《这一天》 | 崔逢春 | 2007.2 | 《音乐创作》 |
| 11 | 铜管五重奏《那达慕序曲》 | 崔逢春 | 2009.6 | 《音乐创作》 |
| 12 | 歌曲集《大漠胡杨》 | 邢长江 | 2006.1 | 内蒙古人民出版社 |
| 13 | 歌曲《草原在心间》 | 邢长江 | 2006.12 | 《草原歌声》 |
| 14 | 歌曲《噢,阿拉善》 | 邢长江 | 2008.6 | 《草原歌声》 |
| 15 | 歌曲集《我的草原》 | 邢长江 | 2007.8 | 民族音像出版社 |
| 16 | 歌曲《想我的包克图》 | 邢长江 | 2009.9 | 内蒙古音像出版社 |
| 17 | 歌曲《祖国我的阿妈》 | 邢长江 | 2009.9 | 内蒙古音像出版社 |
| 18 | 艺术歌曲《飞天曲》 | 韩星宇 | 2007.4 | 《音乐创作》 |
| 19 | 歌曲《孟克珠岚》 | 韩星宇 | 2011.6 | 《音乐创作》 |
| 20 | 作品《钢琴小组曲——沙尘》 | 李　末 | 2008.11 | 《音乐创作》 |

## 附录 2

### 内蒙古大学艺术学院音乐学硕士学位 2007～2009 级论文选题

| 序号 | 论文选题 | 作者 | 专业方向 | 导师 |
|---|---|---|---|---|
| 1 | 蒙古族音乐元素在现代音乐创作中的体现及意义 | 韩星宇 | 作曲与作曲技术理论 | 李世相 |
| 2 | 主调钢琴音乐织体组织形式研究 | 满　洁 | 作曲与作曲技术理论 | 李世相 |
| 3 | 视唱练耳教学中现代音乐特殊节奏形态训练探析 | 蔡　悦 | 作曲与作曲技术理论(视练) | 晨　炜 |
| 4 | 视唱练耳综合实践活动课程与教学的理论与实施研究 | 郝　瑾 | 作曲与作曲技术理论(视练) | 晨　炜 |
| 5 | 齐·宝力高马头琴作品创作特征初探 | 何一波 | 作曲与作曲技术理论 | 崔逢春 |
| 6 | 爬山调艺术研究——以武川爬山调为个案 | 米　娜 | 蒙古族音乐与地方音乐研究 | 李·柯沁夫 |
| 7 | 科尔沁乌日汀哆研究 | 吴　云 | 蒙古族音乐与地方音乐研究 | 格日勒图 |
| 8 | 察哈尔蒙古族民歌探析 | 乌英嘎 | 声乐表演与教学研究(长调) | 格日勒图 |
| 9 | 阿拉腾奥勒《第一交响曲》创作技法及风格特征研究 | 李　坤 | 作曲与作曲技术理论研究 | 李世相 |
| 10 | 鲍元恺《炎黄风情——中国民歌主题二十四首管弦乐曲》创作手法探析 | 张　鑫 | 作曲与作曲技术理论研究 | 李世相 |
| 11 | 杜兆植蒙古族风格作品和声手法特征研究 | 李　静 | 作曲与作曲技术理论研究 | 崔逢春 |
| 12 | 马头琴协奏曲《草原音诗》创作特征之研究 | 赵曦君 | 作曲与作曲技术理论研究 | 崔逢春 |
| 13 | 蒙古族特色专业视唱练耳教学中多元音乐语言能力的培养 | 王芙蕊 | 作曲与作曲技术理论研究 | 晨　炜 |
| 14 | 鄂尔多斯准格尔旗漫瀚调研究 | 曹　晔 | 蒙古族音乐及地方音乐研究 | 李兴武 |
| 15 | 巴尔虎文化变迁中的“乃日”及其音乐 | 乌云娜 | 蒙古族音乐及地方音乐研究 | 杨玉成 |
| 16 | 乌兰托嘎声乐作品艺术风格解读 | 王　欣 | 声乐表演与教学研究 | 孙德俊 |
| 17 | 《勒勒车上的歌》艺术歌曲集之艺术实践价值研究 | 王　琳 | 声乐表演与教学研究 | 孙德俊 |

（续表）

| 序号 | 论文选题 | 作者 | 专业方向 | 导师 |
|---|---|---|---|---|
| 18 | 科尔沁女性形象歌曲及艺术特征分析 | 其其格 | 声乐表演与教学研究 | 李小平 |
| 19 | 内蒙古本土艺术歌曲研究 | 薛　娟 | 声乐表演与教学研究 | 李小平 |
| 20 | 内蒙古西部民歌演唱艺术特色研究 | 王　芳 | 声乐表演与教学研究 | 朱晓娟 |
| 21 | 以“走西口”为题的西部民歌艺术特色研究 | 张艳花 | 声乐表演与教学研究 | 朱晓娟 |
| 22 | 内蒙古扬琴艺术发展之研究 | 妲丽娅 | 器乐表演与教学研究 | 陈凤兰 |
| 23 | “草原歌曲”的多元文化属性及其历史嬗变 | 武丽罕 | 蒙古族音乐与地方音乐研究 | 杨玉成 |
| 24 | 科尔沁民歌《正月玛》的流变研究 | 白玉花 | 声乐表演与教学研究 | 格日勒图 |
| 25 | 梅日更葛根的《庶鲁格哆》与《古日哆》比较研究 | 孟根花 | 声乐表演与教学研究 | 格日勒图 |
| 26 | 二人台音乐中扬琴艺术特色研究 | 褚亚丽 | 器乐表演与教学研究 | 陈凤兰 |
| 27 | 商都东路二人台演唱艺术的考查与研究 | 马丽娜 | 声乐表演与教学研究 | 孙德俊 |
| 28 | 模式与形式——蒙古族民歌“对仗”结构研究 | 李玉英 | 蒙古族音乐与地方音乐研究 | 杨玉成 |
| 29 | 当代“草原抒情歌曲”的演唱特色研究 | 刘　丽 | 声乐表演与教学研究 | 孙德俊 |
| 30 | 内蒙古乌兰牧骑音乐创作表演的历史发展轨迹 | 王海燕 | 作曲与作曲技术理论研究 | 晨　炜 |
| 31 | 内蒙古“东西路”二人台音乐艺术特征的比较研究 | 韩晓晨 | 器乐表演与教学研究 | 陈凤兰 |
| 32 | 蒙古族长调民歌旋律节奏研究 | 石亚晶 | 作曲与作曲技术理论研究 | 李世相 |
| 33 | 现代小号艺术与古典时期小号艺术的比较研究 | 靳启亮 | 器乐表演与教学研究 | 桑建良 |
| 34 | 蒙派京剧音乐中的民族音乐元素运用 | 邢　茜 | 声乐表演与教学研究 | 史维生 |
| 35 | 蒙古族四胡作品创作及相关问题研究 | 刘武斌 | 作曲与作曲技术理论研究 | 崔逢春 |
| 36 | 马头琴协奏曲《天驹》音乐创作特色研究 | 雷景玉 | 作曲与作曲技术理论研究 | 崔逢春 |

（续表）

| 序号 | 论文选题 | 作者 | 专业方向 | 导师 |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| 37 | 蒙古语祝词音乐研究 | 玉　梅 | 作曲与作曲技术理论研究 | 李世相 |
| 38 | 奇富林漫斡调表演艺术研究 | 张丽娟 | 声乐表演与教学研究 | 李小平 |
| 39 | 昭那斯图的长调演唱艺术特色及其传承发展 | 朝鲁孟 | 声乐表演与教学研究 | 格日勒图 |
| 40 | 中国新民乐组合的发展探讨与研究 | 朵兰娜 | 器乐表演与教学研究 | 陈凤兰 |
| 41 | 阿拉腾奥勒《五首交响小品》创作技法及风格特征研究 | 赵　扬 | 作曲与作曲技术理论研究 | 崔逢春 |
| 42 | 科尔沁“思乡曲”艺术特色研究 | 包花拉 | 声乐表演与教学研究 | 格日勒图 |
| 43 | 秦文琛“同音控制”作曲法研究 | 海日泰 | 作曲与作曲技术理论研究 | 李世相 |
| 44 | 当代马头琴音乐创作思维及手法研究 | 巴　金 | 作曲与作曲技术理论研究 | 好必斯 |
| 45 | 科尔沁叙事民歌艺术特色探析 | 包文德 | 声乐表演与教学研究 | 格日勒图 |
| 46 | 从《赞歌》到《再举金杯》——胡松华少数民族歌唱艺术探索 | 董　凯 | 声乐表演与教学研究 | 包向红 |
| 47 | 蒙古族风格无伴奏合唱艺术研究 | 吴黎晗 | 作曲与作曲技术理论研究 | 好必斯 |

陈锦标

# 香港新音乐年度概况

在2011年，香港众多音乐团体保持着一贯的专业精神，致力推动音乐普及化及提高演奏与创作水平。其中，香港作曲家联会通过委约、颁奖、比赛、讲座、工作坊及音乐会等形式，向普罗大众宣扬音乐创作上的知识和在社会中开拓新音乐的发展空间。但在推动新音乐发展上，香港面对两大挑战。

第一，当代文化艺术在700万人口的香港是一个相对较细小的市场，因而新音乐制作或表演的效益比较低。我们可能要问：如果政府或公众要支持文化艺术，怎样才能准确公平地分配社会的资源？是否由政府、市场或其他媒介去主导资源的分配？如果在一个民主、市场化的社会，每个人用钱去投票，选择自己喜欢买的东西，是不是市场就能决定一切？文化艺术在商业社会中有没有市场？份额有多大？如果政府的其中一个功能是补足市场的缺陷，那么我们是否需要一个在艺术事务各方面都积极参与管理的政府？在一个700万人口的城市中有多少人会潜意识或非潜意识地支持高雅艺术？政府投放的资源会否与社会关注文化艺术的程度成合理的比例？探讨这些问题有助我们更准确地自我定位及寻找新方向。

第二，作曲家是很难在香港这个高度商业化，而且人口稠密的城市中专心创作的，这还未计香港普遍偏低的作曲委约费使人们难以靠作曲为生。有人会问我们为什么还要作曲，除了是个人的兴趣和理想外还有什么？用音乐表达对世界的事物及大自然的感受？与别人进行精神及心灵上的沟通？把作品作为礼物送给自己喜爱的人？为了自娱及挑战智慧？获得自尊和满足感？使生活更有意义？为社会服务？作曲家们为什么要追求艺术上的发展，是为了个人、机构或民族的声望？为了养活？

很多人说，真正从事艺术创作的人是不会有高收入的，那是不是说打算以

作曲为生的人在当今社会里是不切实际的？那么以做通俗、有市场价值的音乐作为一个职业是不是无可避免或不光彩呢？如果以上两个问题的答案都是肯定的话，我们便要积极地面对社会现实，找一些方法去帮助有志从事艺术创作的人提供一个良好的土壤和充足的资源，让他们坚持下去。因为这是符合我们对追求文化艺术发展的愿望的，而帮助他们的媒介不能单单是政府和商业赞助，还有艺术家们的互相帮助。这个使命就是“香港作曲家联会”成立的目标之一。

香港政府在文化艺术上有一定分量的投放，但在国民生产总值中的比例仍然偏低。虽然政府没有明确的文化政策，但它利用较为灵活的拨款机制鼓励艺术团体寻找各自的出路。政府也在其他的领域里间接支持文化艺术的发展，例如在教育及硬件上的投资。推广艺术的主要政府单位及半官方机构有以下各单位：民政事务局（定期向主要艺团拨款，赞助艺术家外访等）、康乐及文化事务署（管理表演场地，策划节目，拓展观众等）、艺术发展局（定期向中小艺团拨款，提供项目计划资助等）、香港电台第四台（唯一的古典音乐频道）、大学资助及拨款委员会（提供大学营运及研究经费）、教育局（在课程发展及其他方面鼓励学校推广艺术教育）等。另外，2009 年政府在商务及经济发展局辖下成立“创意香港”办公室并设立“创意智优计划”，尝试推动本港创意经济的发展。在这些特定拨款机制下，为一众作曲家们争取更多的资源是“香港作曲家联会”的重点工作之一。

在香港从事表演艺术的人不算少，当中包括九大艺团、数十个专业中小艺团、无数业余团体（中乐团、管弦乐团、合唱团、粤剧团）等。香港作曲家如何与这些团体更紧密地合作以创造双赢及共享资源，是联会经常思考的课题。同时，学院的音乐课程及其他音乐培训机构的工作也为我们创造了有利条件。我们的主要合作伙伴包括香港大学音乐系、香港中文大学音乐系、香港浸会大学音乐系、香港教育学院创意艺术系、香港演艺学院、音乐事务处（康文署辖下的专门提供器乐训练的部门）及没有政府拨款的较小型学院，如香港音乐专科学校及联合音乐院等。香港也有其他以商业为重的私营音乐培训中心，其占市场的比例不断提升，例如香港儿童合唱团、童声合唱协会、百乐音乐学院、通行音乐中心及无数的琴行等。香港也有为数不少的市民投身于艺术行政及推广的工作中，并在如下列的机构中服务：香港艺术节协会、香港艺术中心、艺穗会、牛棚艺术村、香港学校音乐及朗诵协会、赛马会创意艺术中心等。我们也有很多社会人士及机构

各自在其工作领域中推广文化艺术。而“香港作曲家联会”在很大程度上拥有多重身份：它既是专业团体、艺术团体，也是一个致力推广艺术的团体。这就是说，在整体人口中接受音乐培训及从事艺术活动的比例不断提升的背景下，我们的工作其实是大有作为的。联会努力为本地作曲家创造作品曝光的机会，也同时促进了公众对新音乐的认知。国际交流也使我们能团结其他作曲家一起争取更多的资源。我们在个人及团体上的努力能够帮助提升社会整体文化艺术的水平，而在此过程中也会因水涨船高使作曲家获益。

“香港作曲家联会”在 2011 年举办及参与了以下主要活动：

## 学校音乐创艺展（2010～2011）

香港作曲家联会自 1991 年起便与教育局合办“学校音乐创艺展”。适逢本届是该活动的 20 周年，教育局隆重其事，除了颁发更多奖状之外，也制作了特别精致的场刊，演奏了两位“创艺展”前参与者伍卓贤及胡铭尧的新作，还邀请他俩作音乐会之主持。本届“创艺展”有关活动于 2010 年秋季展开，作曲家林建儿、林迅、李志敏、罗家明及吴俊凯到学校担任初步评审，挑选较佳之校队于 2011 年 1 月 26 日在葵青剧院演艺厅作最后汇演。其中，小学组之“声响设计”作品更用以下香港作曲家的“声响创作指引”为指定曲目：林建儿的《节奏游踪》、吴俊凯的《海天一色》及林迅的《大自然的回响》。一如以往，作品融汇了音乐、舞蹈、灯光及布景等元素，而所有作品均由学生创作及演出。此次汇演共有 10 所小学及 10 所中学参与，汇演分成两部分（下午 3 时的小学组及晚上 7 时 30 分的中学组）；而中学组更细分为精英组（少于 15 位演奏者）和卓越组（多于 15 位演奏者）。本年度之演出令人印象深刻，学生展示了很多新的音响效果和创作意念。整个活动的过程、结果及参与者的访谈均以录像方式被保存并上载到政府的官方青年网站（www.youth.gov.hk）。为纪念“创艺展”历史新的一页翻启，联会更增设“个别杰出音乐作品奖”予最佳作曲学生——沙田循道卫理中学的陆尉俊；并拨款聘请吴俊凯于 2011 年 5 月至 11 月期间给予陆同学 10 堂作曲指导课。

## 学校艺术培训计划“自由自在创新曲”及“作曲大发现”

康乐及文化事务署文化节目组的“观众拓展办事处”每年均举办一系列活动，在社区及学校推广表演艺术。该办事处的其中一个重点项目是“学校艺术培训计划”，招募本地杰出表演艺术团体为参与学校之学生提供较深入的培训。自

2008～2009 年度开始，联会一直被挑选为参与该计划的艺团之一。我们在 2010/2011 年度之活动名为“自由自在创新曲”。黎雅婷、邓文艺、洪铭健及梁智轩四位作曲家分别亲临嘉诺撒书院、保良局陈溢小学、香港道教联合会邓显纪念中学及中华基督教会蒙黄花沃纪念小学为学生进行为期一年的作曲培训。每位参与计划的学生各创作一首作品。最后的公开音乐会于 2011 年 7 月 15 日在荃湾大会堂文娱厅顺利举行，首演了四校 80 名学生当中较佳的 28 首作品，并由专业演奏家包括叶浩堃（小提琴）、汤伟灏（大提琴）、郑永健（双簧管）及张经纶（巴松管）作公开演出。梁智轩更担任司仪，以短对话方式巧妙地介绍各作曲家及其作品。此外，联会亦透过导师计划提供奖学金于最杰出学生严宇钊和胡燕璇，并聘请黎雅婷及卢厚敏分别为其作曲导师。联会在 2011/2012 年度继续与康乐及文化事务署合办该项目，计划名为“作曲大发现”。在 2011 年 6 月截止报名限期后，我们探访及挑选了嘉诺撒圣心学校、和富慈善基金李宗德小学、元朗公立中学及玫瑰岗学校为培训对象。在 2011 年 9 月学生招聘阶段，梁智轩到访四间学校向全校老师及学生介绍了“何谓音乐创作”。然后我们分别委派了黎雅婷、梁智轩、洪铭健及邓文艺四位作曲家亲临各校为学生进行为期一年的培训。

## 音乐新进演出计划

本会与香港浸会大学、香港中文大学、香港教育学院及香港大学携手合作，成功申请到香港艺术发展局拨款，举办为期 18 个月之“音乐新进演出计划”，目的是为本港年轻演奏家及作曲家提供更多演出机会。本次计划是首先成立由 10 位 35 岁以下的年青演奏家组成之“骄阳雅乐”，并在曾叶发与卢厚敏带领下于 2011 年 9 月至 2012 年 3 月期间进行 50 次排练，此后在浸会大学、中文大学、教育学院及香港大学举办 4 场不同曲目之音乐会。在每场音乐会的 6 首作品中，至少 4 首需是

40岁以下本地作曲家之作品；而整个项目最佳作品之青年作曲家更会获颁予“委约创作奖”。此外，我们会安排8场演后论坛，由著名作曲家点评年轻作曲家的作品；音乐会之录像更会在学校中被推介。“骄阳雅乐”之乐手招募行动于2011年1月28日顺利完成，遴选了以下青年乐手为乐团成员：陈洁铭（长笛）、薛宇曦（双簧管）、梁志承（单簧管）、梁德颖（巴松管）、邓衍桦（小提琴）、邓佩玲（小提琴）、林道晟（中提琴）、卞祉恒（大提琴）、黄照宇（低音大提琴）及郭婷（钢琴）。前两场音乐会分别于2011年9月30日及11月8日成功举行。每场音乐会后随即进行演后论坛，并分别由卢厚敏及陈伟光主持，让作曲家、演奏家及听众作更深入的交流。我们更与教育局合作，于2011年11月22日及12月16日在教育局教育服务中心举办两场演后论坛，由上述的司仪主持，作曲家与出席的学校音乐教师及学生分享和介绍了他们的作品乐谱和录音。

## Bang-On-A-Can 工作坊

美国合奏团 Bang-On-A-Can 获香港艺术节协会邀请来港于2011年“香港艺术节”中演出。除了艺术节之音乐会外，合奏团也被邀请到不同大专院校作艺术交流工作坊及互动示范讲座；他们公开排练和演奏了8首青年作曲家的作品，亦给予青年作曲家专业意见。该活动分别于中文大学利希慎音乐厅（2011年3月10日上午10时至下午1时）及浸会大学3号演讲厅（2011年3月11日上午10时至下午1时）顺利举行。当中5首作品由中文大学、浸会大学及香港大学评审选出，另外3首则由香港作曲家联会公开挑选。

## 2011 国际现代音乐协会世界音乐日

“国际现代音乐协会”该年度的音乐节于 2011 年 4 月 7 日至 17 日在克罗地亚首都札格拉布顺利举行，来自 50 多个国家的与会作曲家们受到克罗地亚总统，本身也是作曲家的祖斯浦维克的亲自接待。香港作曲家冯迪伦的克罗地亚民族弹拨乐合奏曲《清丝三弄》及梁智轩的大号四重奏《极・击》获选演出。在 CASH 音乐基金的旅费赞助下，这两名作曲家联同香港分会首席代表陈锦标出席了本次音乐节。

## 香港新作品的传播：中文合唱曲乐谱出版计划及讲座

在香港艺术发展局拨款支持下，联会印制了多份中文合唱谱。作为传播香港新作品的目标之一，此项计划旨在使本地作曲家的作品能更广泛地被应用。我们挑选了陈伟光的《游山西村》、林安淇的《寻寻转》、李家泰的《竹露》及谭展辉的《登乐游原》。在编辑邓慧中的努力下，整个印制乐谱的过程（每首 1000 份）于 2011 年 5 月顺利完成。大部分乐谱已送往各图书馆、学校、公共团体、合唱团、海外友人及本会会员作备份。为了让学校用户能更深入了解中文合唱曲，我们与教育局合作于 2011 年 6 月 27 日在其教育服务中心举行了一个标题为“中文合唱曲之作曲技巧”的讲座。许翔威担任当天主要演讲嘉宾，陈伟光、李家泰及谭展辉亦各自介绍了自己的作品，50 多位学校音乐老师出席了本次讲座。

## 国际作曲家论坛 2011

卢厚敏代表香港出席了 2011 年 6 月 6 日至 10 日于奥地利维也纳举行的“第 58 届国际作曲家论坛”。本次活动由世界各地不同电台的代表参加，在 5 天的交流中播放了许多作品录音，其中包括香港作曲家李昌的《打鼓岭》、林兰芝的《古色》、邓乐妍的《花落雾夜》及伍华晞的《跃》。卢厚敏回港后与香港电台第四台监制钟子豪共同制作相关节目，选播了部分精彩的海外作品。

## 音乐新一代 2011——香港青年作曲家作品汇演

青年作曲家作品汇演及比赛“音乐新一代 2011”于 2011 年 6 月 9 日成功在香港电台 1 号录音室举行。我们很高兴近年有香港电台第四台作为我们的合作伙伴，他们提供了音乐会场地及播放现场演出的录音，让更多不同阶层的听众能欣

赏到，甚至点评到香港年轻作曲家美妙的作品。此次音乐会由钟子豪监制，卢迪思及李德芬主持，另由著名的香港创乐团演出，当中的音乐家包括冼宏基（指挥）、Izumi Nikaido（长笛）、梁志承（单簧管），Euna Kim（小提琴）、William Lane（中提琴）、张郁苓及严翠珠（钢琴）。他们共演出了陈启扬、郑重言、梁志邦、伦伟杰、邵丽棠、黄俊讳、黄荣生及吴冠青的新作。评审委员陈锦标、许翔威、邓文艺、颜名秀及香港创乐团共同选出了黄俊讳的《战·不断》、吴冠青的《将进酒》、伦伟杰的《都市人生：I. 繁忙旅途》为本次汇演的第一、第二及第三名最佳作品，作曲家分别获奖金6000、4000及2000。此外，上届首奖得主李家泰的新作《云泊》也成功由香港创乐团即场首演。香港电台第四台为音乐会制作了专辑，于2011年6月25日与30日播放。

## 音乐新文化2011

当代音乐节“音乐新文化”的使命是推动创作、推广新思维、探究音乐欣赏及推介技巧高超的音乐演出。“音乐新文化2011”于11月5日至22日举行。本次活动共有28首作品于4场音乐会中发表。除了多首外国作品外，音乐节展现了以下本地作曲家的近期新作（包括12首首演作品）：黄逸伟、祁道纬、洪铭健、陈明志、梁智轩、许翔威、罗家恩、黎雅婷、陈兴华、陈智伟、陈诗诺、邓文艺、彭振町、林乐培及刘咏泽。本次活动的第一场音乐会重点演出了德国声响艺术家、作曲家斯达文数首多媒体作品；其中两首更聘用德国大提琴家哥维其亲临演奏。我们亦很荣幸邀请到新西兰新音乐乐团“原生体”于音乐节中献艺。他们演奏了多首新西兰和欧洲之名作及首演了2首香港作品。联会继续我们近年的主意，坚持于每年的音乐节中推介至少一种特定乐器，而本年度则是吉他和木笛。我们非常感谢香港吉

他乐团及木笛合奏团“匠心木韵”鼎力支持，于同场的音乐会演奏了2首欧洲作品及6首本地作品（包括3首首演作品）。罗家恩的《无名音乐》专为这两支合奏队联合演奏而创作。罗乃新与管乐雅集于最后一场音乐会演出了7首作品，包括美国作曲家陈怡和艾利智的作品。此次音乐节之新作很突出，而海外演奏家之水准也很卓越。我们还邀请了不少社区人士欣赏音乐会，例如南亚裔居民及80位参与了我们学校艺术培训计划“作曲大发现”的学生等。陈锦标撰写了有关该音乐节的专文，于CASH会刊CASHFLOW总67期中发表。

## 在职中小学音乐教师作曲编曲学与教培训课程

教育局于2011年4月公开招标，寻找合适院校或专业团体为全港学校音乐教师提供长达一年的作曲课程。作为一个拥有许多经验丰富的作曲及教育家的专业团体，香港作曲家联会于2011年6月递交了投标计划书，并成功被教育局选中为合作伙伴。联会按教育局的规定，于本港不同地区提供具四大范畴（作曲技巧、编曲技巧、学习与教学及评估）之课程予众多中小学音乐教师（课程纲领要围绕小一至中三课程的需要）。我们聘任以下专家进行教学：陈庆恩、陈锦标、陈永华、陈伟光、陈智伟、张佩珊、许翔威、洪铭健、黎雅婷、黎尚冰、梁志锵、李允琪、卢厚敏、麦伟铸、吴俊凯、邓乐妍、邓文艺、曾叶发、谢建铨及余胡月华。该计划吸引了132名中小学之音乐教师参与，并于2011年10月至2012年5月分别于荃湾圣芳济中学、罗家邦中学、民生书院、圣公会邓肇坚中学、香港道教联合会邓显纪念中学、九龙华仁书院及香港华仁书院上课。

## 亚洲作曲家同盟大会及音乐节2011

香港作曲家在本年度以破纪录的佳绩参与本项国际交流，有17首作品成功

入围于2011年11月26日至12月3日在台湾举行的“第29届亚洲作曲家同盟大会及音乐节”中公演。除了主办地台湾以外，香港是拥有最多入围作品的地区。差不多所有获选的香港作曲家都出席了在台北及台中不同音乐厅和学院举行的音乐节节目。曾叶发及陈锦标代表香港于论坛里发表了香港之地区报告。林兰芝亦撰写了有关该音乐节的专文，于*CASH*会刊*CASHFLOW*总67期中发表。

---

作者介绍

陈锦标　作曲家，香港作曲家联会主席。

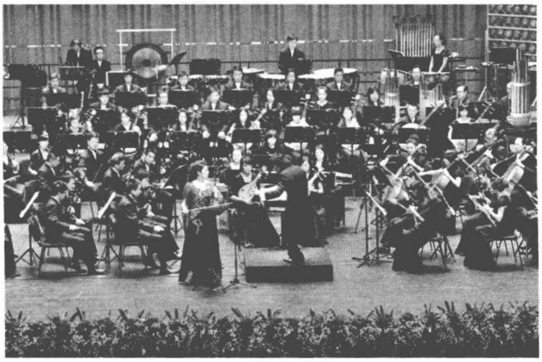
代百生

# 澳门“新音乐”记事

2011年，澳门的音乐生活依然精彩：一年一度的“澳门艺术节”、“澳门国际音乐节”以及澳门乐团、澳门中乐团的演出季，各类民间音乐社团的演出活动使得小城“无处不飞乐”。其中有关“中国新音乐”的部分，主要通过澳门中乐团与澳门乐团这两家特区政府文化局所属职业乐团的演出和委约创作而使其“丰满”。

## 一、澳门中乐团的相关演出

澳门中乐团现任音乐总监兼首席指挥为彭家鹏。中乐团的演出曲目广泛，有传统的经典民乐，也有现代民族管弦乐作品，尤其是以委约创作的形式，注重演奏以澳门本土文化为元素的新作品，并探索和发展民族音乐的交响艺术，将中西文化有机地融合为一体。2011年，澳门中乐团的主要演出有：



2011年10月15日澳门中乐团演出关廼忠交响组曲《辛亥百年祭》
二胡：宋飞；指挥：彭家鹏；演出地点：澳门文化中心综合剧院

10月15日“纪念辛亥革命一百周年音乐会”，既作为纪念辛亥革命一百周年的献礼，也是本届“澳门国际音乐节银禧之庆”的重头戏，邀请了二胡名家宋飞、女高音歌唱家吴静、小号手马琼瑞以及中山乐力合唱团等参与演出，彭家鹏执棒。演出的4首曲目均为以辛亥革命为创作背景的委约创作，并且均是世界首演，包

括：李滨扬的单乐章民族交响诗《黎明》；关廼忠为二胡、小号和大型民族乐队而作的交响组曲《辛亥百年祭》；董芳芳作词、郝维亚作曲的为女高音和民族管弦乐队而作的《想念》；刘长远的大型民族管弦乐《辛亥之光》。《黎明》试图用交响技法表现辛亥革命前的中国，以黑暗将逝黎明来临之意，让听众感受辛亥革命前中国人民的痛苦和辛酸，以及孙中山先生在面对残酷社会现状时所作出的思考和行动。《辛亥百年祭》的四个乐章分别题为《觉醒》《起义》《国殇》《百年》，以标题音乐的表现手法描述了辛亥百年的历程；《辛亥之光》包括《晨曦》《战争》《悼歌》《为共和而战》《辛亥之光》五个乐章。如果说《辛亥百年祭》与《辛亥之光》是以组曲形式的宏大叙事着重刻画辛亥革命全过程的艰辛与胜利的来之不易，《想念》则是以"一人一事"来说明辛亥革命之成功乃众多革命志士牺牲小我、顾全大我所造就——该曲以辛亥先贤林觉民给其妻的绝笔《与妻书》中的诀别悲伤之情和舍小我、取大义的慷慨之情立意，从一个妻子的角度重温一段难忘的情感和回忆。

9月11日澳门中乐团2011/2012乐季开幕音乐会《澳门的声音》，演奏了3部应澳门特区政府文化局委约而以澳门为主题创作的现代民族管弦乐作品，包括赵季平的《澳门印象》、刘长远的《归》以及唐建平的民族管弦套曲《澳门诗篇》，此外还有刘星的中阮协奏曲《云南回忆》。在音响的流动中，听众可以感受到澳门的历史与辉煌、小城的声音与风韵：作于2006年的《澳门印象》描绘了作曲家对回归祖国怀抱后的澳门之观感，采用回旋曲式的结构，以不同的音乐主题对比展示了澳门回归后的繁荣美景，奔放热情；作于2009年的《归》也以澳门回归祖国为主题，一开始激烈热闹的音乐展现了庆祝回归时的热闹场面，广东音乐《红绣鞋》的曲调运用其间，使音乐颇具南国色彩和韵味，中间的慢板部分似吐露人们在回归前的期待，再现则是一派欣欣向荣；《澳门诗篇》作于2008年，由《龙舟竞渡》《踏浪谣》《小巷琴音》和《金莲花》四个乐章组成，各乐章描绘性的标题引起人们对澳门往昔和当今民俗风情的无限遐想，尤其是《小巷琴音》，闪烁其间的广东音乐《旱天雷》旋律片断把听众带入这样一种想象：仿佛自己正漫步在澳门的古旧小巷之中，民间艺人那悠闲自得、委婉跌宕的琴声回荡其间，一种挥之不去的怀旧情怀油然而生，第四乐章《金莲花》中，作曲家以澳门特区区花作为象征，表达了人们对幸福和繁荣的追求和憧憬；《云南回忆》则以幻想曲的曲风描绘云南的迷人风情，意境超脱。

9月25日《悠然心醉》独奏重奏音乐会，演出刘晨晨配器的新疆民歌《在银色的月光下》、陈耀星的《山村小景》、《战马奔腾》、胡志厚改编的古曲《三宝佛》、何占豪的《伊犁河畔》、王甫建改编的安徽民歌《凤阳花鼓》以及关廼忠编曲的两首葡萄

牙民歌。

7月23日，2010/2011乐季闭幕音乐会《名曲盛演》，精选多首脍炙人口的中外名曲演出，包括关廼忠的《丰年祭》、彭修文改编的《春江花月夜》、《二泉映月》、刘晨晨改编的《良宵》、刘文金的《难忘的泼水节》，此外还有顾冠仁改编的宗教音乐、关廼忠、刘晨晨改编的西方经典歌剧选曲等。

7月9日《声情如梦》音乐会，以独奏、重奏的形式演出多首经典民乐作品，展示了中乐团青年演奏员的音乐实力。

6月19日"中葡音乐风情系列"之二《澳门魅力》音乐会，以展示中葡音乐特色为主要亮点。音乐会上半场演出曲目包括葡萄牙笛子演奏家、作曲家阿朗骄创作的《澳门情怀》的部分选曲：《中国节庆》《葡国情思》《亚婆井》《大三巴牌坊》《路环》《妈阁庙》《东望洋灯塔》《葡国节庆》《和平颂》等，尤其是其中那些直接以澳门标志性地名为题的音乐极富澳门情韵，带给人无限回忆与想象。下半场则由葡萄牙法多演唱家献唱法多恋曲，带来浓郁的葡国风情。

5月8日的《红楼梦：澳门中乐团音乐会》，由澳门中乐团和部分中国广播民族乐团乐师合作，吴碧霞独唱，中山市乐力合唱团合唱，演出王立平创作的《红楼梦》序曲与组曲。

4月20日"漫游民乐艺苑"音乐会，演出关廼忠所作的《管弦丝竹知多少》，由作曲家亲自指挥并解说。该曲有五段，分别介绍吹管乐器、弹拨乐器、打击乐器、各种胡琴，最后一段由整个民族乐团合奏。该场音乐会所面对的乃中小学生和社会团体的一般民众，同场也演出了其他一些曲目，其解说的形式引起听众的浓厚兴趣，为听众了解中国民族乐器与音乐提供了一次绝好的机会，该场音乐会得到了澳门本地媒体的一致好评。

3月27日，澳门中乐团在天津音乐厅举办"澳门印象"专场音乐会，作为"天津—澳门"周的文艺演出活动，演奏了《澳门情怀》《澳门印象》《澳门狂想曲》等以澳门为题材的音乐作品。

3月12日"中葡音乐风情系列"之一《葡萄牙之韵》音乐会，演出李滨扬的《澳门随想曲》、二胡协奏曲《图腾》、唐建平的笛子协奏曲《飞歌》以及一些葡萄牙民歌。《澳门随想曲》是作曲家2008年澳门之行的印象所记，以澳门本土流行的民间音乐、广东音乐及葡萄牙"法多"作为基本素材，互相融合与发展，展示了澳门中西文化交融的本土风格；《图腾》则以单乐章形式表现中国遥远神秘的西南山区民俗，思考现代文明冲击下人类传统精神的延续。全曲围绕D、A两音作上下五度延

伸发展，并以此形成纵横向结构的基本元素；《飞歌》则引用苗族"飞歌"和彝族"阿细跳月"等多种民歌，以丰富多变的笛子演奏技巧表现节日般的欢乐热烈情绪。

2 月 27 日《欢庆之声》刘峪升与澳门中乐团音乐会，特邀指挥家刘峪升执棒，演奏了包括李民雄的《龙腾虎跃》，彭修文编曲的《瑶族舞曲》、《二月》，周东朝的《黄土情》，李家华编曲的《新疆姑娘》，刘峪升的《牧马少年》，刘文金的《难忘的泼水节》，朴东生的《阿里山素描》等乐曲。

1 月 23 日《良宵美乐》新春音乐会，演出彭修文编曲的《春节序曲》（李焕之曲）、《小夜曲》（莫扎特曲）、《达姆达姆》（阿尔及利亚乐曲），关迺忠编曲的《几内亚舞曲》，刘晨晨编曲的《良宵》（刘天华曲），王惠然编曲的《三六》（江南丝竹），刘星的《天地之间》，张大森编曲的《喜讯到边寨》（马洪业、郑路曲）等乐曲，一首首愉悦的乐曲，共同迎来喜气洋洋的新春良宵。

在 2011/2012 乐季开幕音乐会上，澳门中乐团新任总经理周游表示，中乐团将于新乐季有不同突破，除一如既往于文化中心开展大型音乐会外，还会在相关世遗景点开办中小型音乐会，11 月赴北京录制专辑，希望把经典的中乐作品更好保留下来，明年 7 月将赴葡国等欧洲国家巡演，进一步宣传澳门及本土音乐文化，让广大海外乐迷了解优秀的中华民族音乐。长远而言，澳门中乐团仍将不断努力，推陈出新，继续委约著名作曲家创作具有澳门特色的中乐作品，彰显澳门的文化魅力。

## 二、澳门乐团的相关演出

澳门乐团音乐总监及首席指挥为吕嘉。2011 年该乐团有关"中国新音乐"的重要演出有：

5 月 14 日澳门乐团《大师作乐》音乐会，为华人作曲家委约作品首演，计划演出四位具有广泛国际影响的海内外华人作曲家的最新作品：林乐培《"春江花月夜"随想》、盛宗亮《凤凰鸟》、林品晶《澳门五景》和叶小钢《岭南四首——为男高音与乐队而作》，指挥张艺，特邀女高音莎娜 · 希尔、男高音薛皓垠演出。当晚由于女高音因个人原因未能来澳，盛宗亮的《凤凰鸟》被取消，改演徐振民的《枫桥夜泊》和陈培勋的交响诗《心潮逐浪高》。这些作品新锐中见中国文化传统意涵，特色各异：

林乐培《春江花月夜的随想》是作曲家对广为流传的琵琶古曲《夕阳箫鼓》的简编与重新演绎。作曲家在亲自撰写的"曲目介绍"中介绍了乐曲的创作背景，是

2011 年 5 月 14 日澳门乐团《大师作乐》演出现场作曲家叶小钢、林乐培、林品晶上台接受祝贺
演出地点：澳门旅游塔综合剧院

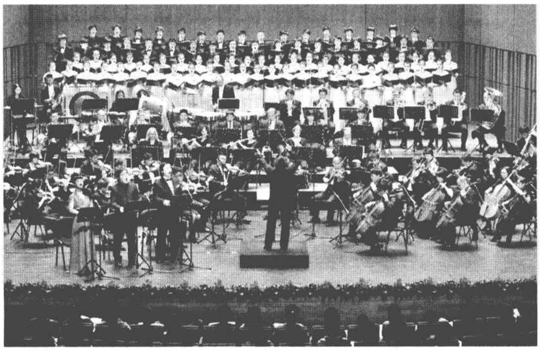
“为了方便与国际上的交响乐团分享”，并“希望能够为大众带来另一种享受”，这无疑体现了作曲家着力推广中国音乐文化的热忱之心。此次改编，作曲家只选取了合意的几段，同时依旧保留了原曲各段文学性的小标题，音乐中原曲的主要旋律与结构发展依然清晰可感（部分段落结构有少许压缩），管弦乐配器在一些地方模拟原曲的音响可谓惟妙惟肖，一些地方则带出了一些新奇的效果，可谓“古曲出新声”。

林品晶的《澳门五景》是本场音乐会中与澳门最具亲缘的作品。作品选取了作曲家最喜爱的五个澳门景点，以它们在一天中不同时段的各种美态为名，但音乐并非对风景的直接描绘，而是借景抒情，体现了作曲家对故乡澳门的深刻眷恋之情：《松山之晨》中的号角唤醒了沉睡一宿的城市；《雀仔园之午》开头用水哨吹奏鸟鸣，采用“拼贴”手法引用了著名广东音乐《旱天雷》的音调，生动地表现了澳门市民的生活情景；《午后于峰景酒店》则以悠扬优美的旋律表现了一种放松惬意的心情，抑或是一场甜美的梦，结尾的乐队强奏使梦醒来；《望厦之黄昏》在弦乐组碎弓的背景上圆号的主题营造了一种意境，随后弦乐逐渐激动起来，仿佛夜幕下的躁动，而宽广的旋律中隐约透出的古琴音韵，表现出一种淡然宁静的另类生活态度；《主教山晚钟》中敲击乐器成为主角，稀疏的旋律在悠扬的钟声中有“圣乐”的神圣，整部作品在余韵袅绕中结束，一天结束，归于宁静……

叶小钢为男高音与乐队而作的《岭南四首》选取了唐、宋、明、清的四首富有岭南特色的诗歌为词，以现代作曲手法，“为璀璨的古代文学作品插上了音乐的翅膀，在弘扬岭南诗歌的艺术魅力的同时，抒发了当代文化艺术家的豪迈情怀”（节

目单解说）。这部现代风格的作品不以传统的旋律美作为主要表现手段，而是以丰富多变的和声音响烘托，歌声与乐队融合，较好地揭示了不同诗歌的意蕴，使诗歌以文字描绘形成的具体想象得以用现代风格的音乐音响来表现，可谓是“得其神而忘其形”，听众无需要听清楚每一句唱词，但能明显感受到音乐所要传达的内容：《送友人之岭南》音乐体现了一种豪迈之情，下半阕更是激扬；《惠州一绝》则以轻松活泼的基调开始，四句歌词在反复吟咏几次之后以豪迈的气势重复后两句，乐队以一种怪异的音响结束此曲；《送黎美周》的旋律平稳，稍带伤感；最后一曲《九日登镇海楼》的乐队前奏立即为这首作品作了一种激情的铺垫。由于声乐旋律大量使用上下大跳的音程，且不具有明显的调性，整部作品的演唱具有相当的难度，对担任演唱的青年歌唱家是一种严峻的挑战。

本场音乐会作为澳门乐团精心策划的华人作曲家委约创作首演音乐会，在本届澳门艺术节隆重上演，并参加“北京现代音乐节”于5月26日在国家大剧院改由乐团总监吕嘉执棒再次献演，被媒体评论为“充分体现了澳门乐团以委约创作的形式积极推动中国原创现代音乐以及积累演奏曲目形成自身独特风格的发展宏图……和林乐培、林品晶两位澳门出生作曲家的多次友好合作，昭示了澳门乐团在鼓励本土创作、弘扬澳门文化上发挥积极作用的努力。”①



2011年10月16日澳门乐团演出《珠联璧合——纪念利玛窦音乐会》
指挥：吕嘉；演出地点：澳门文化中心综合剧院

10月16日“珠联璧合——纪念利玛窦音乐会”，同样作为本年度“澳门国际音乐节银禧之庆”的重头戏并与中乐团“纪念辛亥革命一百周年音乐会”相呼应，澳门乐团邀请女高音许梅华、男高音高翔、男中音陈书江以及大连大学青年合唱团，在乐团总监吕嘉指挥下联袂献演了刘聪作曲、阮振铭填词的交响合唱套曲《珠联璧合》。作品为纪念有“西学东渐第一人”、“中国传教之父”的耶稣会传教士利玛

① 代百生：《大师作乐印象》，《澳门日报》2011年6月16日E04版。

窦而作，以序曲、六个乐章、终曲的多乐章形式对他在中国28年的经历进行了史诗式的讴歌。该作品于去年在北京国家大剧院首演，此次移师澳门，在利玛窦首次进入中国并开始他的传教事业的“桥头堡”之地演出，别有一番意味。当日澳门本地媒体宣传中写道：“与利玛窦一起探寻如何在音乐以及心灵上逾越政治、宗教的界限！利氏早在400年前已带领我们关注不同种族、不同宗教的共性并且尊重其间的差异。阮振铭及刘聪以音乐为手段再现他一生的心路历程。诚邀您一同感受这启迪心灵、令人震撼的音乐诗篇！”

2011年3月4日澳门乐团《风华国乐》音乐会演出鲍元恺铜管五重奏《草原牧歌》；演出地点：澳门旅游学院礼堂

3月4日澳门乐团《风华国乐》音乐会，演奏以中国民族音乐为素材创作、改编的作品，包括陈永华的敲击乐曲《冲击》，黄晓芝改编的《河南梆子风格曲“欢庆丰收”》(1989年根据王金城同名小提琴曲改编)、京剧《智取威虎山》选段《打虎上山》(1976年根据陈钢同名小提琴齐奏曲改编)，刘晨晨改编的木管五重奏《晚会》(贺绿汀曲)、《翻身道情》(陕西民歌，阿克俭、郑德仁编曲)、铜管五重奏《草原牧歌》(鲍元凯曲)，刘天华的《良宵》，华彦钧的《二泉映月》，鲍元凯的管弦乐套曲《炎黄风情》选段《猜调》、《紫竹调》、《走西口》等乐曲。

## 三、其他相关演出与本土音乐创作

音乐剧近年在本地剧场舞台蔚然成风。作为一种综合表演艺术，不少剧团以至剧场工作者都纷纷创作原创音乐剧作为新尝试，并着力把本地特有的元素以音乐剧形式呈现。2009年澳门文化中心首演的《我的非常老窦》就是一个很好的开端。2011年又有两部音乐剧上演：其一是由香港春天舞台制作、澳门戏剧农庄社参演的青年孙中山音乐剧《旭日》，将革命先行者孙中山在青年时期以至革命思想萌芽的重要时刻呈现于舞台，10月9～15日在澳门世遗景点郑家大屋连续上演，导演与执行监制余健生，剧本顾问孙必达，编剧填词蔡祖辉，选曲与现场钢琴演奏

罗乃新，主题曲创作高子咏。其二是由“心在澳门”葡萄牙土风舞蹈协会创作并演出的小型音乐剧《阿婆井的传说》，见证400多年前葡萄牙人初次踏足的澳门从一个小渔港发展成今日的国际都市，音乐剧大量使用了葡萄牙土风舞独特的音乐、舞蹈、歌唱，展示多元文化荟萃下澳门人经历过的百年风光。该剧的主创人员包括编剧冯业华、Danilo José dos Santos Paiva，导演李查德，音乐创作 Soler 等。

**图片说明：**新加坡英文报纸 Straits Times 2011-11-26 头版刊发作曲比赛获奖者照片，左三为莫健儿。新加坡中文报纸《联合早报》也于同日头版刊发消息。

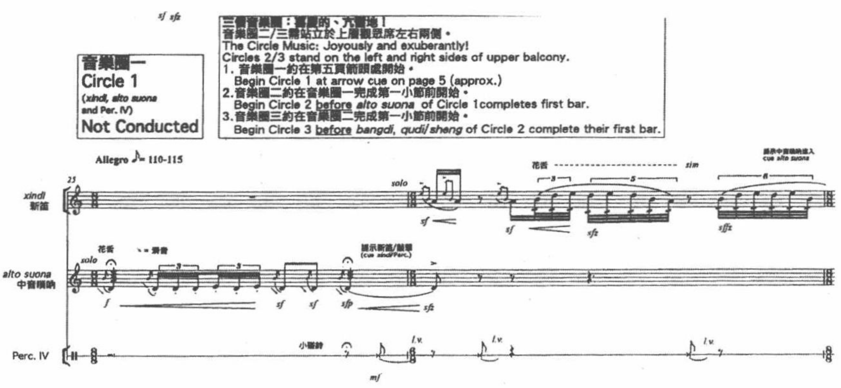
莫健儿作品获奖后新加坡媒体报道

澳门本土作曲家莫健儿（澳门理工学院音乐课程教师）的音乐创作在本年度结出硕果：2011年11月25日，其作品《圆来缘去》（*Cycles of Destiny*）在“新加坡国际华乐作曲大赛2011”（新加坡华乐团主办）中成功入围总决赛，最终获得“南洋奖”，获奖当日由新加坡总理李显龙亲自颁发奖杯及获奖证书；2011年11月28日，其室内乐作品《三声五乐》（*Five Studies for Three Instruments for amplified huqin, amplified piano and percussion*）经过层层筛选，在由亚洲作曲家联盟台湾总会举办的“亚洲作曲家联盟2011年大会暨亚太音乐节”中进行了演出（演出地点：台湾）。该活动作为亚太地区的极具影响力的音乐盛会，吸引了来自日本、韩国、印度尼西亚及台湾等地的多位知名音乐学者、作曲家汇聚一堂进行学术交流，切磋作曲技艺。

《圆来缘去》是莫健儿2006年为香港中乐团创作的委约作品，为介绍香港宗教圣地圆玄学院而作，2008年由香港中乐团首演，2011年再次修订。修订版的乐队编制包括2支梆笛、2支曲笛、1支新笛；2支传统笙、2支高音唢呐、1支中音唢呐；4组敲击乐器；扬琴、琵琶、中阮、大阮；高胡、二胡、中胡、大提琴、低音提琴。乐曲中，由三组管乐环环相扣通过回环方式演奏而成的“圆”是重要的音乐素材（谱

例中的“音乐圈”),“圆”内部音乐素材的融合及其与外围音乐素材的碰撞彰显了乐曲在色彩上的混合与对比。作曲家明言“并不鼓励听众在聆听此曲时去刻意观察乐曲中究竟表现出了多少儒、佛、道的哲学精神。反之,若从不同配器营造出的色彩,各素材交织下带出的张力以及整体曲式运用产生的起承转合等方面来欣赏,会更贴近此乐曲的创作意图。”(该曲总谱中的乐曲简介)

**谱例:莫健儿《圆来缘去》第25-26小节**




《三声五乐》原是2000年香港 Musicarama 现代音乐节委约作品,是为胡琴、钢琴与打击乐而作的三重奏,2000年12月在“香港现代音乐节”中首演,2004年6月在“北京现代音乐节”演出过。该作品的这种乐器组合体现出作曲者试图使用中西方音乐语言和音乐形式进行交融创作,阐述中西方音乐文化之间的对抗与融合。

本年度澳门本地有关“中国新音乐”的研究乏善可陈。除了一篇音乐会评论文章(代百生 2011),仅有部分报刊刊发短小的音乐报道。学术研究与音乐评论对音乐文化发展的促进作用不可小觑。澳门目前在政府文化局领导下,各类官方举办的音乐演出以及民间社团的演出活动可算丰富多彩了,但缺乏有深度的评论引导和学术研究,终究可能只是表面的“热闹”,不能形成应有的影响。这是值得澳门政府文化部门以及澳门音乐界人士反思的问题。

---

作者介绍

代百生　澳门理工学院艺术高等学校副教授。

徐昭宇

# 情动，乡愁的记忆
## ——2011 台湾音乐新作品

虽说 2011 年是辛亥革命百年纪念，但音乐界里，几乎没有作曲家为了人生只有一次的百年纪念作为题材而创作，反而把政治的影响抛诸脑后，纷纷将目光聚焦在对于台湾这块土地的感怀，重构出各种不同的“台湾印象”。① 极好的例子是“映画·台湾——流动的记忆”这场音乐会，②演出了 3 部大作品：江文也的《台湾舞曲》，钱南章编曲的《台湾民谣交响诗》选曲（包括《四季红》、《望你早归》、《丢丢铜仔》等），另外，金希文以台湾的山川美景及历史为创作灵感，全新创作的大型合唱交响诗《流动的记忆》。其他与台湾相关的专场音乐会还有以离岛马祖为主题的音乐会“蓝海的故乡——马祖音乐会”，③其中首演了 3 部作品：李哲艺为钢琴与国乐团所写的协奏曲《马祖世纪风情画》、陈高志作词，苏文庆为合唱与国乐团所谱的《蓝海的故乡》，以及由黄莹作词，李哲艺编曲的合唱与国乐团所作的《青山碧海石屋村》。另外，一些散落在各个音乐会里的与台湾相关的新作品也不少，例如钟耀光为合唱与国乐团而作的《玉山颂》、④黄新财的唢呐协奏曲《歌子幻想曲》、⑤黄新财为国乐合奏所写的《玉山颂》、⑥王明星为国乐合奏写的《台湾四季音画》、李哲艺为国乐合奏写的《桃园随想曲》、⑦陈建台为管弦乐团所写的

---

① 当然也并不是全无此类作品，只是政治意味相对而言是非常淡薄的，况且也只有隶属公部门的团体才有相应的活动，如 2 月 21 日在台北音乐厅举行，由台湾国乐团所演出的“流转的记忆——百年风华”音乐会，其中由卢亮辉所写的《生日庆典》就是典型的庆典作品。

② 12 月 3 日于台北音乐厅演出，影音参见 http://www.youtube.com/watch? v = SbaEwp5rcAc

③ 8 月 6 日于台北音乐厅演出。马祖是福建沿海的一个群岛，位于台湾海峡正北方，与中国大陆只有一水之隔，距大陆最近点约 9.5 公里。

④ 4 月 23 日于台北市中山中正厅演出。

⑤ 同上。

⑥ 6 月 7 日于台北音乐厅演出。

⑦ 7 月 23 日于台北音乐厅演出，桃园为台湾北部城市。

《风城》交响曲、[1]王乙聿为国乐合奏所写的《三角涌清水祖师爷——黑面祖师公》等等。[2]

如果说乡愁是对于人事物想象的记忆，那么这些音乐则提供了“以声音来想象台湾”的方式，而这种想象的方式对本地一般听众来说并不抽象，这些具有台湾意象本质的音乐并没有太前卫的企图与结果，谱写的手法偏向传统的叙事性。还有一个特别之处是，近几年台湾音乐新作有大半江山是在国乐这个领域中，纯粹以西方管弦乐团来创作的新作品相对少数，曲式规模庞大者更是少中之少。2011年84部新作中只得陈建台的《风城》交响曲和金希文的合唱交响诗《流动的记忆》。[3] 这些作品中不论中乐西乐或中西融合的音乐，都具有极大的情感共性，因为同样出于这块土地，不论作品的内涵是来自当下的生活经验或遥想儿时情景，或歌咏自然，或吟唱回忆，对于听众而言都是熟悉的。同时，这些音乐又都具有差异极大的个性，因为每个作曲家成长的背景以及他所使用的创作手法，确实都各有千秋，优劣的评断暂且不表，这些作品也确实为台湾的音乐创作画上了多彩的景观。

除了凸显地域性的内容之外，2011年台湾音乐新作品在呈现的形式上也费尽心思，力求突破。不论只是为了标新立异，或是为了吸引更多的观众（这时不纯是听众了），或是为了寻找音乐演出的新形式，总之，年轻的作曲家大多觉得传统的、无甚可观性的音乐演出方式，或这么说，纯粹的声音想象已无法完整地表达他们在音乐当中所想要表达的。艺术家用哪一种形式来表达他的艺术并不重要，但艺术的形式本身却是极为重要的，因为形式恰恰是艺术之所以成为一种艺术最重要的元素。音乐会以多媒体或跨领域的方式呈现在台湾已行之多年，但这种加之于制式音乐演出之上的多媒体元素到底应该如何恰当地运用，或者说跨领域的跨度应该如何拿捏，才不会喧宾夺主，这是一个到目前为止仍然无解的问题。

在诸多的多媒体或跨领域音乐演出中，剧场形式的借用似乎是顺理成章的，抽象的音乐有了文本的依托，或许更能够给予观众具体的想象。采风乐坊的“东

---

① 8月27日于新竹市文化局演艺厅演出。风城为台湾北部新竹市的俗称，因其地多风而得名。新竹为台湾的高科技重镇，有“台湾硅谷”之称。

② 10月23日于台北市中山堂中正厅演出。三角涌是台湾北部小镇三峡的旧名，此地最著名的景点是祖师庙，供奉乌面祖师爷。庙里所有梁柱皆为手工雕篆，细致且精彩。

③ 见附表“2011年台湾音乐作品首演记录”。

方器乐剧场Ⅲ”《无极》是一种有趣的尝试。[①] 国乐演奏结合肢体动作，以剧场形式呈现，这是台湾首创的。以音乐来叙事本就有着极高的难度，加上肢体与剧场元素的辅助，对于主观的诠释与客观的观众理解是有帮助的。《后舞台青春梦》则完全以剧场的形式出发，只是内容是讲一个乐团，一场音乐会，六个音乐家之间的故事，除了对白之外，完全是以演奏和演唱来表现，演员自然也由音乐家担纲。[②] 同样的，吴苡嫣的《嫣式魔幻》也以剧场形式发想，以音乐为内容，以音乐家为演员。其他如吴思珊打击乐独奏会《璞》[③]、优人神鼓《时间之外》[④]以及石青如以竖笛与弦乐四重奏搭配哑剧演出的《青·春》[⑤]等等，都具有准剧场的形式。

除了台湾主题与跨领域的作品之外，值得注意的是，2011 年台湾产出了两部歌剧以及不少的音乐会作品。

歌剧在台湾算是稀有品种，主要是制作成本及经济效益的考虑，歌剧的制作只能由公部门发动，而且也不太可能有市场性。2011 年却出现了两部形态完全不一样的歌剧，一是由行政院原住民委员会委托，台东大学制作的原住民歌剧《逐鹿传说》。二是由中法合作，台北故宫主导，当代传奇剧场制作的《康熙大帝与太阳王路易十四》，这是配合故宫同名大展所制作的歌剧，而且特别的是，这部歌剧的演出是在台北故宫的大广场，运用特有的宫殿地形作为舞台，对演出与观赏都是难得的经验。

以下就以“台湾——蓝海的故乡”、“多媒体与跨领域作品”、“歌剧”及“其他新作”四大项目分述 2011 年台湾音乐首演新作品。

## 台湾——蓝海的故乡

以文化记忆台湾，以文化想象台湾，而在历史长河，我们要捕捉什么样的记忆，要有什么样的想象，才能具体地拼贴出代表台湾的文化印象？金希文的多体

---

① “采风乐坊”以打破传统，在演出形式上创新而著名，参见采风乐坊官网 http://www.cfmw.com.tw/。结合剧场元素的三部“东方器乐剧场”可作为“采风”此类作品代表作，第一部《十面埋伏》发表于 2005 年（影音参见 http://www.youtube.com/watch? v = vVTCBXOWjew）、第二部《西游记》发表于 2009 年（影音参见 http://www.youtube.com/watch? v = cAYXyjPKSJs）、第三部《无极》发表于 2011 年（影音参见 http://www.youtube.com/watch? v = XclJnOE88fU）。

② 《后舞台青春梦》于 3 月 24、25 日于芦洲功学社音乐厅演出两场，由作曲家李哲艺一手策画、制作、作曲、编导。

③ 吴思珊打击乐独奏会《璞》11 月 13 日于新北市政府多功能集会堂演出，影音参见 http://www.youtube.com/watch? v = 6eeMDU5djn0

④ 优人神鼓《时间之外》11 月 13 日于新北市政府多功能集会堂演出，影音参见 http://www.youtube.com/watch? v = RHt6QG92aaY

⑤ 石青如《青·春》12 月 17 日于高雄市文化中心至德堂首演。

合唱交响诗《流动的记忆》，[①]以台湾的山川美景及历史渊源为创作灵感，搭配精心制作的多媒体人文采风与历史影像，用乐音与光影交织出属于台湾多彩而深刻的文化记忆，重构历久弥新的“台湾印象”。新锐作曲家王明星的《台湾四季音画》则用年轻人的笔勾勒出现代台湾所拥有的老的记忆与新的活力。

图 1 “映画・台湾——流动的记忆”音乐会海报

以台湾的城市或特定的地方为主题的作品也不少，“马祖，美丽的蓝海故乡”是 2011 年台湾少数以纪念辛亥革命的名义而筹划的音乐会，整场音乐会以“马祖意象”的音乐及视觉设计为主轴，呈现马祖的多元文化及丰沛活力。这场音乐会令人亮眼的是，共首演了 3 部新作：苏文庆作曲，马祖籍陈高志作词的《美丽的蓝海故乡》，借由大型国乐团与优美人声传达出马祖的万种风情；由著名作词人黄莹作词，李哲艺编曲的《青山碧海石屋村》以合唱团与国乐团合演，展现马祖岛小却视野宽阔的意象；所近年来展现强大创作及制作能量的作曲家李哲艺合的钢琴协奏曲《马祖世纪风情画》则是这场音乐会中最具新意的作品，虽仍以景物为本，但音乐风格亲近大众，呈现了现代与时尚的马祖。钟耀光的《玉山颂》创作动机来自“3・11”日本海啸与核电危机，于 2011 年 3 月完成，使用了台北市立美术馆前馆长黄光男于 2009 年 6 月所作的词。此曲在合唱团与国乐团这种近年来多用的新组合上显现出新的效果，气势磅礴，音乐层次清晰，序曲尾段加入人声，仿真海啸，有如巨浪堆栈，效果奇佳，令人震撼。以“玉山”象征海中之女神，如灯塔般矗立在海

---

① 作曲家金希文简介参见 http://taiwanpedia.culture.tw/web/content? ID=21350

面上。作曲家对于配器与乐曲情绪的铺陈手法极为特殊，效果明显，具有极大感染力，此曲为合唱团与国乐团组合中值得细细品味的作品。① 李哲艺的国乐合奏曲《桃园随想曲》旋律线条流畅鲜明，乐曲结构清晰，描写不同景色之间的换场有如组曲的构造，对于听觉来说没有负担，能够较为具体地去想象作曲家心中桃园的印象。旅美作曲家陈建台大型的管弦乐曲《风城》交响曲是以多客家人所在之地新竹为谱写的对象，②新竹是台湾科技之都，因此此曲别出心裁，从科学、科技与风的世纪变化来表现新竹。全曲分为四个乐章，依序为“风之前”、“风来”、“风去”以及“风之后”分别表现世界起源、传统科学、现代科技及人与科技的关系，同时描绘出人性对“永恒”的好奇与憧憬，引发的科学探索效应；并以音符表达对新竹的风、台湾的活力及对生命的省思。在音色的表现上，作曲家以钟磬、鸟叫与定音鼓表现世界初萌，用打击乐呈现人的欢乐，并以阿卡贝拉女声表现纯洁人性，为凸显科技特色，也有乐手以计算机发出钟声和“太空的声音”。《风城》交响曲可说是2011 年台湾唯一一首大型的西方管弦乐曲，作曲家使用自己发明的和声方式谱写此曲，理论上的严谨令人敬佩，但实际上的音响效果对于一般听众而言，仍需要时间去熟悉、适应。作曲家企图在《风城》中表现多元的音乐风格，古典、现代、流行及其他各类型音乐，但同样的，听众所接收到的却是多种风格融合后的全新音响。

图 2 《风城》交响曲作曲家陈建台

不直接以台湾的地域或景色为题，但仍以台湾的人文作为出发点的作品，如黄新财的唢呐协奏曲《歌子幻想曲》，以高音唢呐搭配国乐团，取材自台湾传统戏曲，主题旋律来自《江湖调》(劝世调)、《状元调》、《紧迭仔》等歌仔戏中熟悉的曲

① 有关作曲家钟耀光作品，请参见其个人网站 http://www.cykusic.com/

② 作曲家陈建台简介参见 http://www.hakka.gov.tw/ct.asp? xItem=26345&ctNode=1561&mp=1

调。唢呐音响多变，技巧多样，在听觉上，乐器本身就极为丰富，加上熟悉的旋律，与乐队之间的协奏与竞奏对比恰当，且作曲家是为保守与传统的作曲手法谱成，对于一般听众来说是极为讨好的。杨聪贤为击乐合奏所写的《祭景默思》以台湾民俗联结了欧洲中古世纪的祭仪，充满想象力。作曲家试图超越特定的文化限制，音乐几乎存在于各种文化的祭仪之中，随着乐曲的“进场—祈祷—念咒—驱魔—歌唱—舞蹈—退场”，可以细腻地感受到作曲家对于文化的关照与诠释。

## 多媒体与跨领域的作品

跨领域的音乐演出有多种形式，其中最常为音乐家运用的就是剧场形式。采风乐坊的“东方器乐剧场”系列是很好的例子。[①] 2011 年首演的系列三《无极》启自道家哲理，“道法自然”，演出以时序的 24 节气来划分结构，细细述说每一节气的循环流转，来对应人生命的悲凉喜乐，散聚因缘。其中再以“侠”字点题，以侠的气魄与能耐来喻世人，在四季更迭之中，历经千百磨难与冲突，依然正面看待人间世事，怀着信心与勇气坚强地活着。“东方器乐剧场”融合了传统乐器的演奏、肢体动作和戏剧文本，更糅和舞蹈与武术的表演，无疑是重塑了丝竹乐的新风貌，打开了音乐剧场的另一扇窗。但是，音乐与戏剧在某一表演层面是有着先天冲突

图 3 “东方器乐剧场Ⅲ”《无极》演出海报

① “东方器乐剧场”三部作品各诠释了中国人儒、释、道的精髓，第一部《十面埋伏》诠释了“儒”的社会伦常，第二部《西游记》演绎了“佛”的空寂世界，第三部《无极》则转化了“道”的时序自然。

图 4 采风乐坊团长黄正铭

的，音乐与文本之间的鸿沟，以及演奏员与演员无法兼顾时，舞台的画面仅能呈现走位与队形的变化，却无力与文本的意涵联结。另外，音乐的风格也是难点，如何在文本以四季作为分段，四段音乐在同一主轴而能呈现出四种不同风格。总而言之，这种传统乐器演奏剧场化的尝试仍然令人振奋。

“优人神鼓”于 1988 年在热闹繁华的台北城木栅老泉里一座原始山林中创立。创办人刘若瑀师承波兰剧场大师果托夫斯基在山林中训练的方法，注重表演者身体有机状态与内在觉知能力的开发。1993 年邀请自幼习鼓的黄志群担任击鼓指导，并以“先学静坐，再教击鼓”为原则，奠定了剧团的训练及表演形式，也开启了一系列以击鼓为主轴的“优人神鼓”经典作品。[①]《时间之外》是一部结合鼓艺、舞蹈、吟唱与剧场科技艺术的音乐剧场，表演的形式和特色延续优人神鼓“静、定”的力量之外，最大突破与创新，则是与科技做深度的结合，透过剧场科技的技术完整呈现《时间之外》这个作品想要表达的“人”与“宇宙”的关系，呈现出超越思考与现实主导的束缚，回到人当下的状态。作品以科技打造立体空间，运用影像技术呈现出舞台的立体感，以及当舞台瞬时化为虚空，超越一切物质藩篱，超越于时间之外。[②]

打击乐家吴思珊多年来致力于音乐剧场的研究和推广，她自己的年度独奏会一直都是这种形式呈现，打击乐独奏会“璞”[③]强调的是“返璞归真”，褪去繁饰，渴望最原始的感动，用声响追溯最单纯的本质，回到无造作的原型。这些音乐里都

① “优人神鼓”简介请见其官网 http://utheatre.glis.ntnu.edu.tw/node/52
② 优人神鼓《时间之外》影音参见 http://www.youtube.com/watch? v = RHt6QG92aaY
③ 吴思珊打击乐独奏会“璞”影音参见 http://www.youtube.com/watch? v = 6eeMDU5djn0

图 5　优剧场《时间之外》演出海报

有一个共同的单纯企图，即以身、心的觉知重新探索生命、自然、肢体、空间、声音之间的关系，用最单纯的元素击出最原始的感动，在这场音乐会中首演的年轻作曲家张琼樱的作品《瞬思·凝响》从"苦难"出发，以《圣经》中的《乔布记》为经，心理学中的苦难历程为纬，经纬交错之间，发展出深层的人本关怀。作曲者以心理学为本，以《瞬——爆炸期》、《思——否定期》、《疑——怀疑期》、《凝——接受期》、《响——重建期》这五种人类共有的心理经验，逐步开展铺陈，描述生命中的每一种考验都有它的意义，学习与经历这样的过程，人生才得以更开阔。作曲者在配器上精雕细琢，应用了拇指琴、金属乐器、非洲鼓、特殊小物等，创造出复合式的声响。

只为了寻找一种以音乐为主轴，但不同于传统制式的音乐会表演方式，《后舞台青春梦》在七位年轻音乐家的手中走上了舞台。担任制作人、作曲、编导的李哲艺说："我努力想让音乐及音乐家成为表演的主体，所以故事的架构就从音乐家本身的工作及生活出发，把平常乐团的排练种种搬上舞台，同时也让音乐家在戏中扮演自己。"六位年轻女孩，五种不同的中西乐器和人声，如何突出不同的个性，增加戏剧性，同时如何让属性不同，音质各异的乐器能够找到契合点，让这一出讲音乐家的音乐戏剧能够成为一个完整舞台表演作品，这是一个新的尝试，也是一个有意思的实验。

作为台北市"2011 传统艺术季"的开幕重头戏，汉唐乐府制作的南管钟磬乐舞剧《盘之古》[1]就整体的演出而言，确实可以算是一部新作品，因为这种形式是前所

① "汉唐乐府"简介请见其官网 http://www.hantang.com.tw/，《盘之谷》影音参见 http://www.youtube.com/watch? v=uL1pzBnw1Yg&feature=endscreen&NR=1

图 6 《后舞台青春梦》六位演员及乐手

未见的。《盘之古》将南管的典雅与细致融合在钟磬大器之中，糅和编钟、南管、传统器乐、舞蹈、多媒体科技与动画成为一部乐舞剧。此剧共分五幕，分别以天、日、月、音、乐为题，前三幕以天、日、月为主题，后两幕以南管、编钟为主题，讲盘古开天，后羿射日，嫦娥奔月的故事。全剧以南管古乐为核心，根据情节配置乐曲，展示了“套外”大谱如《舞金蛟》、《叩皇天》与《思乡怨》，在形体上则运用，讲求心意、呼吸与肢体的匀和，可与天地万物的灵气融通为一的“禅门太极”，以及刚柔并济、快慢相间，宛如江河奔涛，又似游龙戏水的“陈氏太极”来形塑人物。最引人注目的则是此剧的舞台效果，尤其是多媒体科技与古代乐舞共在的形式，值得思考。

“米灵岸音乐剧场”①从原乡部落文化出发，以磅礴大气之势，展现古老排湾文明的璀璨华丽色彩，创造了一个崭新、跨界的表演模式。“米灵岸”在排湾族语里是“神话传说”的意思，这是一个横越千年的小米神话故事，一则以巫灵般歌声编织的现代寓言，在铺满沙土的舞台上，说书人带领观众回忆过世耆老曾说过的千年神话故事，包括“神奇小米”、“太阳喝水的地方”、“一支眼睛长在膝盖上且骁勇善战的夜战部队”，以及“排湾女子与大蛇谱出的凄美爱情”等。此剧完全由原住民演与唱，音乐上没有增加不必要的新潮，舞台上是排湾族生活空间的还原，这是原始自然，与人亲近的场域。原住民高亢嘹亮的嗓音加上古老歌谣的吟唱，搭配震撼人心的鼓声与动人纯净的器乐，不可否认，“米灵岸”的感染力是很强的，它已不专属于原住民，而是全人类情感的共同抒发点。

① 《米灵岸》音乐剧场相关信息参见 http://www.milingan.org/blog/，预告片请见 http://www.youtube.com/watch? v=Lr63Dm-SbEw

《达达式的告别》是作曲家林宜征为“叛逆”这个主题所举办的个人乐展。反传统的达达主义，在一战期间带领艺术家开启了当代视觉艺术的大门，百年之后的台湾，26 岁便获得美国作曲博士的七年级新生代作曲家林宜征，联合年轻优秀的演奏家们开启了台湾当代音乐的第一扇达达主义大门。作曲家想要告别的是什么？告别古典乐？还是告别这令人无奈的音乐世界？这场达达式离经叛道的音乐会，不仅辩证了传统古典乐的“现代音乐”，更超越当前的“现代音乐”，给了观众属于年轻人的“叛逆的奢华”。

## 歌剧

2011 年出现的两部歌剧与传统的模仿西方歌剧的制作有不同之处。

歌剧《康熙大帝与太阳王路易十四》以 17、18 世纪中国与法国两位卓有功绩的君王之间文化交流为主题，以科技、艺术与文化交流的辉煌为经，以紫禁城、凡尔赛宫、畅春园、镜厅、南书院以及象征宇宙的天文仪为纬，呈现出两者理解、学习彼此科学技术与艺术造诣的成就，而后发展自我创新的文明。不同文化之间的相互撞击，相互激励，繁衍出无尽的生命力，创造未来。此剧特殊之处在于音乐必须具备中西音乐不同风格，中国的戏曲与法国巴洛克音乐，全剧共 26 首曲子，中国 18 首，法国 7 首，中法融合 1 首。许舒亚的创作是成功的，中国戏曲唱腔的拆解、变形、再造，非常自然地融入管弦乐团和西方歌剧旋律之中，这在中国自创歌剧中是少见的。另外值得一提的是，此剧的演出利用了台北故宫馆外广场作为舞台，分成上、中、下三层，把故宫作为环境剧场，在演出技术上比剧场内困难许多，但令观众耳目一新。

《逐鹿传说》是第一部以原住民为题材的歌剧，[①]故事叙述部落青年伊笠斯在某次狩猎过程中误杀了神的使者“额头有星形的巨鹿”，因此山洪暴发。为了阻止这场灾难继续，部落的青年面临天神试炼，并展开了一场寻找真爱的考验。剧中原住民对大自然的爱与敬重展露无遗，是现今生态关怀的一种浪漫表现。鹿是台湾原住民共同的神话与传说，对台东这个地区来说更是如此，我们从初鹿、鹿野、雾鹿这些地名，不难想象百年前，群鹿在台东土地上奔驰的情景。不过，1969 年，最后一只台湾原生种的梅花鹿消失在台东平原。对于歌剧的音乐，作曲家并未直

---

① 《逐鹿传说》影音参见 http://www.youtube.com/watch? v = IBHYrU2UYu0

图 7 《康熙大帝与太阳王路易十四》两位君王演员剧照

接取用任何一个族群的传统歌谣，而是融合了 12 族原住民的特色和精神，作为创作的灵感。这虽是一部台东的在地艺术作品，其内容生态关怀的主旨却跨越了人为的地理界域。

## 其他新作

魏志真的《无往、无名》的主要创作源泉来自传统民谣，作曲家认为，重现古意、赋予新貌，是让传统民谣得以获得新生命的方式。此曲运用《紫竹调》的旋律及南管艺术，由大提琴演奏，表达出自物质与心灵中解放的无我境界。开场如鼓声般的弦乐部，则取材自台湾民间的南管艺术。题名"无往、无名"代表着"知止"，停止自己的欲望与无意义的思考，并从物质和心灵的依恋中将自我解放，最终，将能达到"无我"的境界。樊慰慈为两部筝所写的二重奏《邓丽君》[①]原为五台筝与国乐团的协奏曲，系应台湾国乐团委托，特为集合台湾、香港、日本、韩国、越南五位筝乐家之"音乐大不同：'筝'符琴海"音乐会而创作，二重奏的版本系根据苏文庆所编之协奏曲，进一步将独奏与乐团声部整合以两台筝来呈现。作曲家认为邓丽君一生所唱数百首歌曲涵盖多样化风格及语言，多能深植人心，蔚为经典，已然成为近代文化具有特殊代表意义的符号。此曲主旋律虽未直接引用邓丽君的歌曲，却传达了作曲家对这位绝代歌后的印象与情感。洪千惠打击乐与长笛二重奏作品《侠艺行》有着浓厚的中国曲风，为朱宗庆打击乐团的创办人朱宗庆与长笛家刘慧谨量身打造，象征着两位乐坛老将惺惺相惜的友谊。此曲在演奏之余还得耍点

① 《邓丽君》影音请见 http://www.youtube.com/watch? v=7hTpAlPtd3U

武侠动作，诠释出两位演奏者的侠义风范与古道热肠。卢亮辉的《生日庆典》①是以《生日歌》、《欢乐颂》及《龙的传人》等音乐素材加以发展而成，曲中充满了庄敬自强、满怀喜悦和歌舞升平的情景，最后以《生日歌》来结束全曲。陈为伶为中音与次中音萨克斯风而作的二重奏《共生》的创作出发点是想从创作者与演出者之间的互动而产生出合作的概念。实际上作品也的确达到了这样的想法与呈现。在两个乐章静与动的区别当中，作曲家在谱面上留下了许多可供演出者即兴的空间，如此一来，即成功地达成演出者与创作者想象空间的平衡，亦即两者间的平等关系。作曲家充分利用同一家族乐器的共性与个性，一分为二、二合为一来带出合作的主轴，着实高明。

"广艺基金会"作为台湾少数专注于表演艺术的基金会，自 2011 年起加大了委托创作的力度，音乐作品方面委约了 3 部作品。青年作曲家巨彦博的管弦乐曲《华彩》在"2011 嘉义管乐节"闭幕式中首演，融合了中西管弦乐器，气势庞大，颇有庆典序曲的味道。洪千惠为管弦乐团所写的《红颜》，作曲家自道："红颜也许可说是一种美好的容颜，也可能是一段珍贵的友谊。但，对我而言，那就是一种真、善、美的象征。希望透过散文式的音乐结构与东方式的音乐语汇，将这样的精神传达出来"。张惠妮为吉他与弦乐四重奏所写的《五言诗》则是华人此种乐曲类型的第一首，灵感来自中国五言诗。"五言"是中国诗主要创作形式之一，透过五个字的组合，诗人们适切的传达心情、意境，欣赏者借着简洁而富律动感的文字，勾勒出空间、时间，成为生动的画面。作曲者从唐诗节录取材，将诗中的情境转化成音乐的素材，成为五幅用乐音描绘的画面。五个情景主题如下：情景一 ：兰叶春葳蕤，桂华秋皎洁（张九龄）；情景二：微雨霭芳原，春鸠鸣何处（韦应物）；情景三：荷风送香气，竹露滴清响（孟浩然）；情景四：八月蝴蝶来，双飞西园草（李白）；情景五：星垂平野阔，月涌大江流（杜甫）。

"春秋乐集"2011 年委共约了 3 部古筝与弦乐四重奏的新作品。蔡凌蕙的《琴想》系列乐曲所想表达的是聆听与演奏古琴或南管音乐的美感经验，《琴想Ⅰ》为击乐五重奏，《琴想Ⅱ》为木管五重奏，《琴想Ⅲ》为单簧管独奏，《琴想Ⅳ》为竖琴与弦乐四重奏。《琴想Ⅴ》是建立在《琴想Ⅳ》的基础上，再度尝试以南管之曲唱与指谱为素材，模拟南管上四管的声部关系，以古筝加上弦乐四重奏丰富的音响层次，以及更精简的语汇来表达。陈洁思的《新筝》是电子古筝与弦乐四重奏合演的作

---

① 《生日庆典》影音请见 http://www.youtube.com/watch? v = yynTw_t1Hdg

品，作曲家对乐器的原音与电子音乐交织融合的效果甚感兴趣，此曲以弦乐四重奏原音为辅，创出“超级大古筝”的幻声。古筝的示意和表情，经由弦乐四重奏予以保持，增强和美化；假若古筝是演员，弦乐四重奏则是其特效艺术的团队。借着这“超级大古筝”，此曲广泛探讨各种极端的可能，由极缓慢、冰冷的，趋向激烈急速的节奏和趋势。萧庆瑜的《黯之外》完成于2011年盛夏，其前身为《黯——为小提琴、大提琴与古筝的三重奏》，因为接受“春秋乐集”之委托，将其大幅改写而成。本曲依中、英文检视，其涵义似有不同：“黯”字其意为“光线微弱”或“颓丧感伤”，如“黯淡”或“黯然”；而英文曲名“Voice in the darkness”其意则为“黑暗中的声音”。实际上，二者皆属创作者在写作时所试图表达的内容：希冀能借由弦乐器与古筝各自拥有的细腻音色与表现力，以乐音传达出在黑暗中时而幽微、时而狂烈的光影姿态，亦可将其转化成为在黑暗中的烛火，自闪烁微弱为始，经由燃烧成为炽热烈焰，最终仍黯然寂灭的进程。另如将“黯”字拆解，则可成为“黑”与“音”，恰与英文曲名同义。全曲可约略分为五段，然如纯就听觉效果而言则属一气呵成，未具明显的段落区隔。古筝须先行预置，于低、中音域分别在琴弦间插入纸张与回形针；而弦乐亦不时穿插各类特殊演奏方式，以求得更加多元化的音色表达。

## 结语

2009年至2011年台湾的新创作在大的趋势上其实并没有太大的改变，仍然在为寻找、尝试、实验、开发新的表现形式而努力。处于后现代状态的现在，音乐在表演形式上相较于戏剧与舞蹈的一成不变，确实面临着难以开发新观众群的窘境，如果说欣赏音乐最重要的是内容与每一位听者之间的直接声响感触，与视觉和其他感官无涉，这已无法说服现代人对于音乐的要求，因为人的各种感官并非单独存在，而有着连动的关系（联觉或统觉），只能说音乐要求突出听觉感官，并不代表除了听觉，其他的感官毫无所感。因此，不论能不能够找出令人惊艳且适恰的跨领域音乐表现形式，在这个寻找、尝试、实验、开发的过程之中所展现的多彩纷呈或许才是我们应该乐在其中的。

---

作者介绍

徐昭宇　音乐美学博士，乐评人。

## 附表

### 2011 年台湾音乐作品首演纪录

| 编号 | 曲　名 | 作曲家 | 曲类 | 时间 | 地点 | 说　明 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 《侠艺行》 | 洪千惠 | 室内乐 | 01/03 | 台北音乐厅 | 朱宗庆打击乐团 25 周年经典音乐会“打击乐与他的朋友们”，朱宗庆/击乐，刘慧谨/长笛 |
| 2 | 《旅行者卷八》 | 谢隆广 | 钢琴独奏 | 01/06 | 台北演奏厅 | “大音希声”钢琴作品发表会，多人演出 |
| 3 | 《五首钢琴小品》（为青少年） | 林进佑 | | | | |
| 4 | 《钢琴奏鸣曲》 | | | | | |
| 5 | 《山挽》 | 黎国锋 | | | | |
| 6 | 《三首前奏曲》 | 罗世荣 | | | | |
| 7 | 《线象Ⅷ》 | 萧庆瑜 | | | | |
| 8 | 《添福阿公》钢琴组曲 | 严琲玟 | | | | |
| 9 | 《相·象Ⅱ》 | 潘家琳 | | | | |
| 10 | 《写给普罗高菲夫的秘密信笺》 | 罗佩尹 | | | | |
| 11 | 《镜Ⅲ:幻》 | 林思贝 | | | | |
| 12 | 《圆周率狂想曲》 | 黄　馨 | | | | |
| 13 | 《在山与水之间Ⅳ》 | 魏志真 | 钢琴五重奏 | 01/20 | 台北演奏厅 | “698 音乐会——钢琴五重奏”，刘家伶/钢琴，谢士云、陈钰雯/小提琴，李筱佩/中提琴，杜安雯/大提琴 |
| 14 | 《生日庆典》 | 卢亮辉 | 国乐合奏 | 02/21 | 台北音乐厅 | “流转的记忆——百年风华”，苏文庆指挥台湾国乐团 |
| 15 | 《无往、无名》 | 魏志真 | 大提琴独奏 | 03/01 | 台北音乐厅 | “文化的合流——来自环太平洋的回响”，欧阳伶宜/大提琴 |
| 16 | 《祭景默思》 | 杨聪贤 | 打击乐 | 03/10 | 台北音乐厅 | “传奇·Légendes!”，十方乐集与里昂键盘打击乐团 |
| 17 | 《台湾四季音画》 | 王明星 | 国乐合奏 | 03/19 | 台北音乐厅 | “超乐系列——英雄起艺音乐会”，郭联昌指挥台湾国乐团 |

（续表）

| 编号 | 曲　名 | 作曲家 | 曲类 | 时间 | 地点 | 说　明 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 18 | 《邓丽君》 | 樊慰慈 | 筝二重奏 | 03/20 | 台北演奏厅 | “夜、水、精灵——2011年樊慰慈、陈伊瑜筝乐演奏会”，樊慰慈、陈伊瑜/筝二重奏 |
| 19 | 《后舞台青春梦》 | 李哲艺 | 音乐剧场 | 03/24 | 芦洲功学社音乐厅 | “The Music of Angels音乐剧场系列一”，李哲艺/制作人、作曲、编导，黄盈媛/大提琴，华佩/长笛，廖佩妤/胡琴，郑亦钧/琵琶，吴家雯/萨克斯风，舞思爱/美声 |
| 20 | 《盘之谷》 | 汉唐乐府 | 乐舞剧 | 04/01，02 | 台北市中山堂中正厅 | 陈美娥/制作、编舞，陈中申/编曲、指挥 |
| 21 | 《更美之约》 | 林至洁 | 为合唱、独唱及室内乐的复活清唱剧 | 04/12 | 台北新舞台 | “莫扎特——安魂曲”，李春峰指台北人室内乐团及台北人合唱团 |
| 22 | 《三猫娱筝》 | 黄好吟 | 筝团剧场 | 04/13 | 台北音乐厅 | 1812+100华冈艺展“百无禁技”，群猫乱舞筝团剧场 |
| 23 | 《记忆的弦动》 | 梁　雷 | 钢琴与国乐团协奏曲 | 04/14 | 台北音乐厅 | “88键的国乐新天地”，陈必先/钢琴，邵恩指挥台北市立国乐团 |
| 24 | 《歌子幻想曲》 | 黄新财 | 唢呐协奏曲 | 04/23 | 台北市中山堂中正厅 | “土地的声音”，林恩/唢呐，许知俊指挥台北市立国乐团 |
| 25 | 《玉山颂》 | 钟耀光 | 合唱与国乐团 | 04/23 | 台北市中山堂中正厅 | “土地的声音”，许知俊指挥台北市立国乐团 |
| 26 | 《云水》 | 唐建平 | 古琴协奏曲 | 04/28 | 台北音乐厅 | “音画大千”，赵家珍/古琴，邵恩指挥台北市立国乐团 |
| 27 | 长笛四重奏 | 李子声 | 长笛四重奏 | 04/28 | 台北演奏厅 | “2011吹笛人春季音乐会”，吹笛人室内乐团 |
| 28 | 《夜魔》 | 樊慰慈 | 室内乐 | 05/01 | 台北市中山堂中正厅 | “筝乐新视野——筝与西洋乐器的对话”，郭联昌指挥现代音协乐团 |
| 29 | 《色Ⅸ》 | 李子声 | 筝与室内乐团 | 05/01 | 台北市中山堂中正厅 | “筝乐新视野——筝与西洋乐器的对话”，郭联昌指挥现代音协乐团 |

（续表）

| 编号 | 曲　名 | 作曲家 | 曲类 | 时间 | 地点 | 说　明 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 30 | 《琴想Ⅴ》 | 蔡凌蕙 | 古筝与弦乐四重奏 | 05/07 | 凤甲美术馆 | “2011春秋乐集‘春’”，叶娟礽/古筝，柘室内乐集 |
| 31 | 《新筝》 | 陈洁思 | 古筝与弦乐四重奏 | 05/07 | 凤甲美术馆 | “2011春秋乐集‘春’”，叶娟礽/古筝，柘室内乐集 |
| 32 | 《嫣式魔幻》 | 吴苡嫣 | 音乐剧场 | 05/07 | 十方乐集音乐剧场 | “嫣式魔幻——新台湾之光100”，吴苡嫣/钢琴，徐崇育/低音提琴，黄子瑜/鼓 |
| 33 | 《茉莉花幻想曲》 | 钟耀光 | 国乐合奏 | 05/10 | 台北音乐厅 | “TCO 2011 台北市传统艺术季：明日国乐，由此起”，钟耀光指挥北市国与市国学院乐团 |
| 34 | 双打击协奏曲 | 瞿春泉 | 双打击协奏曲 | 06/07 | 台北音乐厅 | “2011板桥乐展——民间器乐篇”，张旭、刘羿伶/击乐，刁鹏/笛子，黄新财指挥台湾艺术大学中国音乐学系乐团 |
| 35 | 《梅花操》 | 顾冠仁 | 笛子协奏曲 | 06/07 | 台北音乐厅 | “2011板桥乐展——民间器乐篇”，张旭、刘羿伶/击乐，刁鹏/笛子，黄新财指挥台湾艺术大学中国音乐学系乐团 |
| 36 | 《玉山颂》 | 黄新财 | 国乐合奏 | 06/07 | 台北音乐厅 | “2011板桥乐展——民间器乐篇”，张旭、刘羿伶/击乐，刁鹏/笛子，黄新财指挥台湾艺术大学中国音乐学系乐团 |
| 37 | 《轮回》 | 潘皇龙 | 为五位弦乐独奏家与管弦乐团 | 06/07，08 | 台中中兴堂，台北音乐厅 | “NTSO听见台湾的声音——潘皇龙乐展”，梶间聪夫指挥台湾交响乐团 |
| 38 | 筝乐三重奏 | 樊慰慈 | 筝乐三重奏 | 06/12 | 台北演奏厅 | “绽放九歌系列——两岸筝乐薪传”，休御鸿、范冉、林意君/筝 |
| 39 | 筝乐三重奏 | 顾冠仁 | 筝乐三重奏 | 06/12 | 台北演奏厅 | “绽放九歌系列——两岸筝乐薪传”，休御鸿、范冉、林意君/筝 |
| 40 | 《逐鹿传说》 | 蔡盛通 | 原住民歌剧 | 06/23，24 | 台北戏剧院 | 谢元富指挥台东大学管弦乐团暨合唱团 |
| 41 | *Misty Tango* | 黄思瑜 | 长笛吉他二重奏 | 06/25 | 新竹市文化局国际会议厅 | “林怡君长笛苏孟风吉他二重奏” |
| 42 | 《消失的国界——角落·南美》 | 李和莆 | 长笛吉他二重奏 | 06/25 | 新竹市文化局国际会议厅 | “林怡君长笛苏孟风吉他二重奏” |
| 43 | 《客厅漫步》 | 曾以仁 | 打击乐 | 06/27 | 台北演奏厅 | “急急赋击击”，陈勇成/击乐 |
| 44 | 《两人三脚》 | 陈哲圣 | 打击乐 | 06/27 | 台北演奏厅 | “急急赋击击”，陈勇成/击乐 |
| 45 | 《艺阁彩街》 | 郭宗翰 | 唢呐协奏曲 | 07/15 | 台北音乐厅 | “簪簪恋恋浯水情”，林子由/唢呐，黄光佑指挥台北簪缨国乐团 |
| 46 | 《华彩》 | 巨彦博 | 管弦乐曲 | 07/17 | 嘉义市文化公园 | 2011世界管乐年会“第20届嘉义市国际管乐节闭幕晚会”，黄东汉指挥广艺爱乐管弦乐团 |

（续表）

| 编号 | 曲　名 | 作曲家 | 曲类 | 时间 | 地点 | 说　明 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 47 | 《桃园随想曲》 | 李哲艺 | 国乐合奏 | 07/23 | 台北音乐厅 | “瞿春泉与九歌民族管弦乐团”，瞿春泉指挥九歌民族管弦乐团 |
| 48 | 《红颜》 | 洪千惠 | 管弦乐 | 08/03 | 广达计算机广艺厅 | 2011广艺爱乐节“协奏曲之夜”，黄东汉指挥广艺爱乐管弦乐团 |
| 49 | 《五言诗》 | 张惠妮 | 吉他五重奏 | 08/04 | | 2011广艺爱乐节“室内乐之夜”，柯懿芳与广艺爱乐弦乐四重奏 |
| 50 | 《马祖世纪风情画》 | 李哲艺 | 钢琴协奏曲 | 08/06 | 台北音乐厅 | “蓝海的故乡——马祖音乐会”，廖培钧/钢琴，郑立彬指挥台湾国乐团 |
| 51 | 《美丽的蓝海故乡》 | 陈高志/词，苏文庆/曲 | 合唱与国乐团 | 08/06 | 台北音乐厅 | “蓝海的故乡——马祖音乐会”，郑立彬指挥台北爱乐合唱团、台湾国乐团、台北爱乐儿童合唱团 |
| 52 | 《青山碧海石屋村》 | 黄莹/词曲，李哲艺/编曲 | 合唱与国乐团 | | | |
| 53 | 《达达式的告别》 | 林宜征 | 音乐剧场 | 08/20 | 台湾艺术大学福舟表演厅 | “林宜征当代乐展——叛逆发声”，多人演出 |
| 54 | 《风城》交响曲 | 陈建台 | 管弦乐 | 08/27，08/29 | 新竹县文化局演艺厅，台北音乐厅 | “印象·风城·交响”，洪毅全指挥台湾交响乐团 |
| 55 | 《无极》 | 黄正铭、詹勋伟 | 音乐剧场 | 09/02，03 | 台北戏剧院 | “东风器乐剧场Ⅲ”，采风乐坊 |
| 56 | 《声音》 | 洪崇焜 | 管弦乐 | 09/16 | 台北音乐厅 | NSO节庆系列“开季音乐会——昂首·领航”，吕绍嘉指挥台湾交响乐团 |
| 57 | 《在距离之外，于灵魂之间》 | 刘仕伟 | 电子音乐与击乐独奏 | 09/23 | 十方乐集音乐剧场 | “现·新·艺——2011十方小乐展(一)” |
| 58 | 《纹Ⅲ：燃烧的地图》 | 刘韦志 | 室内乐 | 09/24 | | “现·新·艺——2011十方小乐展(二)” |

（续表）

| 编号 | 曲　名 | 作曲家 | 曲类 | 时间 | 地点 | 说　明 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 59 | 《手指芭蕾》 | 刘德海 | 琵琶独奏 | 09/24 | 台北市中山堂中正厅 | “百年树人——刘德海从艺60周年、执教50周年音乐会”，王世荣/琵琶 |
| 60 | 《飞天》 | 李元贞 | 古筝与弦乐团协奏曲 | 09/27 | 东吴大学表演艺术中心松怡厅 | “浓琴觅义　乐兴青年——协奏曲之夜”，叶娟礽/古筝，江靖波指挥乐兴之时弦乐团 |
| 61 | 《奔》 | 赖德和 | 唢呐与打击乐 | 10/08 | 台北市中山堂中正厅 | “百鸟朝凤”，刘英/唢呐，青年优人/打击，简文彬指挥台北市立国乐团 |
| 62 | 《乐自在·观自在·心自在》 | 洪千惠 | 打击乐与国乐团 | | | |
| 63 | 《康熙大帝与太阳王路易十四》 | 许舒亚 | 歌剧 | 10/15 | 故宫博物院正馆广场 | 吴兴国/主创、主演 |
| 64 | 《色XI》 | 李子声 | 管弦乐曲 | 10/22<br>10/23 | 高雄中山大学逸仙馆，台北音乐厅 | “挥洒·英雄”，简文彬指挥台湾交响乐团 |
| 65 | 《三角涌清水祖师爷——西面祖师公》 | 王乙聿 | 国乐合奏 | 10/23 | 台北市中山堂中正厅 | “天下为公”，李英指挥台北市立国乐团 |
| 66 | 《传奇Ⅰ》 | 曾毓忠 | 琵琶与电子乐 | 10/25 | 台北演奏厅 | “传奇——陈丽晶琵琶独奏会”，陈丽昌/琵琶 |
| 67 | 《失落之歌》 | 杨聪贤 | 双簧管协奏曲 | 10/29 | 台北音乐厅 | “非凡·赞歌”，谢宛臻/双簧管，林望杰指挥台湾交响乐团 |
| 68 | 《三重奏》 | 卢　炎 | 室内乐 | 10/29 | 东吴大学表演艺术中心松怡厅 | 十方乐集2011秋季公演“声之回旋”，多人演出 |
| 69 | 《声帘之外》 | 杨聪贤 | | | | |
| 70 | 《岛语》 | 林桂如 | | | | |
| 71 | 《影中影》 | 黄思瑜 | 室内乐 | 11/09 | 台北演奏厅 | “品妍独奏家音乐会——热情内敛”，多人演出 |
| 72 | 《轻舟已过万重山》 | 钱善华 | 室内乐 | 11/10 | 台北演奏厅 | “师大音乐系教授作品发表会”，师大音乐系师生 |
| 73 | 《黯之外——为古筝与弦乐四重奏》 | 萧庆瑜 | 古筝与弦乐四重奏 | 11/12 | 凤甲美术馆 | “2011春秋乐集‘秋’”，叶娟礽/古筝，柘室内乐集 |
| 74 | 《瞬思·凝响》 | 张琼樱 | 打击乐 | 11/13 | 新北市政府多功能集会堂 | “吴思珊打击乐独奏会——璞（pureté）”，吴思珊/击乐 |

（续表）

| 编号 | 曲　名 | 作曲家 | 曲类 | 时间 | 地点 | 说　明 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 75 | 《时间之外》 | 优人神鼓 | 击乐剧场 | 11/17 | 台北戏剧院 | 优剧场2011年公演 |
| 76 | 《蓝色星球——地球》 | 王乙聿 | 二胡独奏 | 11/26 | 台北市中山堂中正厅 | "台北市立国乐团二胡大赛优胜者音乐会" |
| 77 | 《流动的记忆》 | 金希文 | 多媒体合唱交响诗 | 12/03 | 台北音乐厅 | "映画·台湾——流动的记忆"，陈美玲/女高音，巫白玉玺/男中音，郑立彬指挥台湾交响乐团，台北爱乐合唱团 |
| 78 | 《酒狂》 | 张琼樱 | 击乐与国乐团 | 12/12 | 台北音乐厅 | "声振百里"，陈盈均/击乐，钟耀光指挥台北市立国乐团 |
| 79 | 《梦红楼》 | 洪千惠 | 木琴独奏曲 | 12/16 | 高雄市文化中心至德堂 | "2011吴佩菁木琴独奏会Wonderland"，吴佩菁/木琴 |
| 80 | 《心浪》 | 林京美 | 木琴协奏曲 | | | |
| 81 | 《半兽人》 | 卢焕韦 | 木琴与循环效果器 | | | |
| 82 | 《嬉游曲》 | 汤山昭 | 木琴与萨克斯风 | | | |
| 83 | 《青·春》 | 石青如 | 为竖笛与弦乐四重奏 | 12/17、12/18 | 高雄市文化中心至德堂，台南市文化中心演艺厅 | "乐默人生"，Philippe Bizot/哑剧演出，叶明和/单簧管 |
| 84 | 《溪边的小石》 | 陈哲圣 | 吉他二重奏 | 12/19 | 台北音乐厅 | "吉他·不设限"，福田进一、刘士堉/吉他 |

表格说明：

1. 此表记录台湾作曲家之世界首演作品，同时列入已于异地世界首演而于台湾首演者；

2. 此表亦列入海外华人及大陆作曲家于台湾世界首演之作品，不列入于异地世界首演而于台湾首演者；

3. 此表仅记录作品首演场；

4. 说明栏先注明音乐会名称，后为重要演出人员。

## 饶韵华

# 从九江口到康丁斯基：德国、法国和美国的华籍作曲家

本年 1 月在加拿大多伦多市举办的“《音流》(Soundstreams)国际新艺术音乐节”，推出一场现代中国作曲家的音乐会，由台湾应邀来访的“台北采风乐坊”担任曲目中传统音乐部分的演出。曲目除了谭盾著名的《鬼戏》(第二次在此音乐节演出)，美籍华裔作曲家张彦芸(Dorothy Chang)为笛子、琵琶、古筝、二胡及西洋室内乐所作的 *Lost and Found*(2010)，及陈怡为小提琴和打击乐写的《秧歌》(2004)之外，还有两首旅德作曲家陈晓勇的作品首演：于 2010 年改编修订的《迁・衍》新版本(世界首演)和于 1998 年为古筝、打击乐、钢琴、小型室内乐团作的《不可见的风景》(美洲首演)。北美洲对于陈晓勇的作品一向接触不多，因此，这一场音乐会的意义更加深刻。担任演出的“台北采风乐坊”继而在四月份将《迁・衍》带到法国巴黎及德国汉堡，分别与当地的室内乐团合作演出(巴黎的 Ensemble 2e2m；汉堡的 Ensemble Voluminav)。

## 陈晓勇

多年来定居德国汉堡的陈晓勇，是欧洲现代乐坛相当推崇的作曲家，曾与许多国际一流乐团合作，已经被选入汉堡艺术自由学院的院士及担任汉堡音乐院的教职。独家代理出版他音乐作品的德国思考斯基国际音乐出版集团(Internationale Musikverlage Sikorski)是欧洲首屈一指的、历史悠久的现代音乐出版社。特别为人津津乐道的是它在 20 世纪的中期，经过长期的协调谈判和前苏联政府机关达成特殊协定，获得多位前苏联著名作曲家在西方的独家乐谱出版发行权。这些作曲家包括了肖斯塔科维奇、卡巴列夫斯基、普罗柯菲耶夫、谢德林等老牌重要音乐家，以及较近代的施尼特凯、乌斯特沃斯卡娅。许多现代俄国的著名作曲家

原不为西方乐界所熟悉，他们的作品是自从思考斯基出版社发行他们的乐谱之后才得以广泛流传，并逐渐为西方重视起来。因此，思考斯基出版社在20世纪的现代音乐史里扮演了相当重要的角色。除此之外，思考斯基出版社也掌有许多包括流行音乐在内的不同音乐种类的重要代理权。它是十分成功的多方向经营的音乐集团，一直对现代音乐给予特别支持。当今在西方乐坛名望极盛、以歌剧创作特别为人瞩目的芬兰女作曲家萨莉亚霍（Kajia Saariaho），其乐谱也是由它全权代理出版。在20世纪90年代，陈晓勇在汉堡初露头角时，思考斯基音乐出版社就开始出版他的作品，并颇以此为荣，至今其出版目录上共有59部（首）陈晓勇的作品。

此次音乐节演出的《不可见的风景》，曾于2004年得到德国著名的乐评家Reinhard Schulz在《新音乐杂志》（Neue Musikzeitung）专栏“新作品”中的肯定。除将这个作品定位为古筝“小协奏曲”（concertante）外，并认为作曲家以古筝里自然音响所产生的半音擦音效果构成一种无调性的写法，塑造出独特的机动性很强的音乐语言。他认为本曲是有活力的，张力十足的一首艺术价值很高的作品。的确《不可见的风景》是陈晓勇一部具代表性的力作。作曲家本人曾指出，乐曲中所企图表现出的，看不见的声音所产生之画面/影像，是基于生活在两种文化之中的结果。在出版社的网页上，收录了以下的乐曲解说：

> 曲名所指涉的是一大堆影像的片段，有些是从我童年少年的回忆里来的，有些是我自己想象的结果而没有实际具体可根据的。这些影像是不可见的，因为他们是纯属精神上的理想化的。我并不想要用音乐来描绘景观，反而是希望借音乐将我存于内在的影像表现出来，音乐正是我的感觉和听众之间的一个沟通媒介。我期待它能带领听众进入不可见的“听”的世界，超越一般具体的，眼睛所能辨识的，可以定义的范畴。

在空间想象上的独特风格，使他在音乐叙述不拘于写实或者线性的线索，而得以前后错置、主客交流、跳换场景，因而造成一个“不可见的‘听’的世界”。虽然如此，这个不可见的世界不是无迹可循。青年学者沈叶在探讨《不可见的风景》的精辟论文里曾提及，“任何作品中的任何语汇，总免不了被人作‘纵向聚合45’式的联想。但是联想的发散性自由，在听者心中。而对联想的预设和控制，却把握在

作曲家手里。”[①]由此看来，这在音乐之外，陈晓勇所提供的有关内在影像之追求的文字解说，也可以说是对听众联想的一种引导或预设。那么，他如何运用音乐语言及写作手法来表达这一个“不可见的‘听’的世界”呢？对于这个颇为复杂的问题，沈叶在论文中特别探讨了作曲家的隐射手法，包括了对中国传统音乐隐射，欧洲先锋派隐射，或双重隐射，并进一步就陈晓勇特有的语法及作曲技巧的分析，归纳出四类隐射中国传统音乐的手法：

(1) 筝的传统特色奏法：扫弦（特别是大幅度音阶）和按弦取音（倚音装饰的音头，大二度滑动的按弦，或骨干音上倚音刮奏的装饰），并以选择性的使用，使其保持单纯性及新鲜感；

(2) 通过句法的暗示，调用其他中国器乐曲的乐境（如筝重复每个短句的尾音的‘顶真格’式句法有着和《浔阳琵琶》同样的意韵）；

(3) 透过音色和节奏的安排，援引为人所谙熟的民间音乐程序（如采民间锣鼓的重复、节奏紧缩、趋向高潮的等等发展程序）；

(4) 单一意象引涉（如大量使用筝最低的三根弦的本音，以及这些弦的八度泛音，在快速律动下，达到与琴的散音和泛音十分近似的，略暗、带有木质感的音色；其他手法包括了大量使用古筝旋法及句尾重复音，以及去了金属性的钢琴、筝及模仿筝的打击乐的一致音韵）。

沈叶归纳出的这四个手法的确是在陈晓勇作品中常可见到的表现方式，也是非常值得借鉴的分析角度。然而我们如何对待这解析呢？也就是说它怎么成为我们聆赏的线索？它的符号性在聆赏上又是扮演了什么样的角色？且为谁扮演这些角色？我认为，显然的，陈晓勇作品中不论是对中国传统音乐的隐射，或者是对沈文中也提到的欧洲先锋乐派的隐射，甚或双重隐射，都是造成他乐曲特殊语境的重要元素。然而，我们也必须认知的是，就广大的国内外的听众而言，这些诸多隐射手法所造成的特殊音乐语境，实际上比它们的隐射性，也就是说其所能够唤起特定记忆的符号性要重要得多。当它得到乐评、同行、学者等认同时，并不代表这些认同是源自同一个欣赏了解的背景。从这个角度看来，在聆赏的层面上，

---

① 沈叶：《内心世界的图景——由陈晓勇〈不可见的风景〉创作中的体现》，《黄钟》2010 年第 3 期，第 67－77 页。

并没有沈文中所提到的"因为误读而贫弱模糊不清"之类的问题,而只有音乐语境是否引人入胜的问题。终究而言,隐射是一个手段,而不是一个目的。显而易见的,陈晓勇在欧洲的盛誉,是得自欧陆乐坛对于他的音乐语境的认同,而非来自欧陆乐坛对于他曲中的隐射手法或者对符号性的理解,甚至解读。实际上,大多数的欧洲观众,可能也包括了陈晓勇当年的老师利盖提,并没有可以正确解读上述隐射手法的中国音乐背景。换而言之,作品的音乐语境是不受隐射性束缚的。甚至我们可以进一步地说,因为没有了明确指涉的问题,它正是得以自由地出入具体与非具体,可见与不可见,以及时空错置的影像。

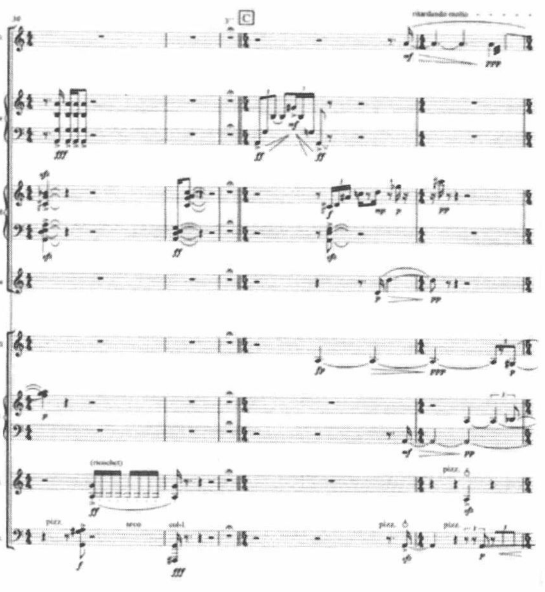
也许读者不免质疑,如果可以众说纷纭,那么正确解读音乐符号性的重要性在哪里呢?不可讳言的是,深入了解以上所提的这些陈晓勇特殊语境的音响来源、或者探讨其对中国传统音乐的指涉隐射,虽然对于听众并不完全是必须的,对于分析陈晓勇作品的学者、青年作曲家、及著述现代中国音乐的史家而言,却是有其重要性。它是十分重要的探索过程,因为我们期望对于他的作曲有更深刻的了解。透过这个探索,我们得以对于他的语汇,及其来源有较完整的了解。它们长期以来已经构成陈晓勇作品的主要语境,不但 1998 年的作品里就充满了这些特色,在近期作品中也发挥得更出神入化,近年的《迁·衍》就是很好的一个例子。

《迁·衍》于 2008 在台北首演,此次加拿大音乐节演出的则是修订版,方于 2010 年完稿。有的作曲家在一曲完稿之后就无法或不愿再回到当时写曲的情景和情绪里重写或修改(譬如郭文景),但陈晓勇显然属于另外一类不介意回头修改已出版作品的作曲家(还如陈其钢)。2008 年初版的乐器编制是手风琴、竖笛、小提琴、大提琴、笙、琵琶、古筝和二胡。在 2010 年的修正版里删除笙的部分,加入笛子的部分。采用笙的初版在一些演奏录音里仍可以听到。新旧版相较之下,笛子的确为乐曲带来一个原曲所没有的新颖的音色,颇不同于原版里的笙,但和手风琴的音色更相近。笛子在音色上也有很多不同的面貌,固然有清朗的笛声可入乐,也有些去"笛子"化的写法,甚至有些乐段听起来俨然是笙的韵味,总之,新加入的笛子,在许多乐段都扮演十分显著的角色。大提琴以特殊的定弦,将最低音调弦成了$^\sharp$F,虽然其极低的音在现场演奏时是听不到的,但以极低音所产生的乐器共鸣,是在现场聆听的观众能得到的空间共鸣的感受。当然了,在录音上的音响效果,是不容易传达这空间共鸣的感受的。

乐曲由琵琶单音急奏的音型领奏之下(是典型的琵琶领奏),缓缓地展开。二

胡一抹其抒情性的、圆融低吟般的音色，以中性音色的长音在中音部悄悄地伸展，小提琴和大提琴也纷纷掩盖了为人们熟悉的音响，以短音拨奏，造成琴瑟单音勾挑的效果，与琵琶上类似演奏手法相互呼应。在整个序奏里，琵琶上以 A 音为框架、节奏紧密的固定领奏音型，几度回头来领奏，以此产生段落明显的风格：开头的领奏首先带入古筝，第一次回头则带出了提琴们，第二次回头接上竖笛的长长低吟，话头随即被笛子在高音域接过去，第三次回头则把唯一剩下的手风琴领入，用高音域的长音呼应着众乐器，或长音、或模仿领奏的绵密急奏、或是跨全音域的琶音音型，逐渐地铺陈开来。这才开始要悠然进行的乐动却马上被再度回头的琵琶领奏打断，是乐段 B 的开始。紧密快奏音型的领奏，逗号似的将接下来的三个乐段（BCD）一路标点成片段性强的小乐段。这些小乐段一方面在音色及演奏法上的变化各展特色，另一方面也接力似地，烘托着笛子高昂的长音奏出的姿态悠扬的乐句。在听觉上笛子是主导性较强的旋律元素，虽是短小乐句，衔接起来达成一气呵成的效果。前奏似的四个乐段里，疏落有致的音响从来不到达繁复的程度。从一开头，♯G一音就占了很重要的角色，是古筝的第一个长音，也是二胡的第一个长音，而小提琴和琵琶也同时在此音上多有着墨。多声部共奏单音的手法，是作曲家擅长的写作手法，在此曲中也颇为频繁地使用，其中较突出的有三次出现：第一次的单音是落在 A 音上（乐段 C 的 21－37 小节），其中并偶然加入其下半

《迁·衍》(2010)第 34 小节谱例：



音#G或其他邻近音，A 音已是琵琶前奏固定音型的音高，尤以第 34 小节五件乐器齐奏 A 音的效果特别突出；第二次的单音乐段落在#C音上（同段的 41－42 小节），第三次则又回到 A 音上（乐段 D 的 46－51 小节）。乐段 D 结束前（也是笛子勾勒的旋律终止处）则使用了手风琴多达九音的音堆，加以琵琶、古筝的颤音呈现了较凝重的音响，对整个前奏有着收尾的效果。

乐曲的风格在乐段 E 之后展现了十分不同的面貌。二胡部分构成主导性的旋律元素，借着特有糅音的音色音型连贯，达到的隐射古筝的效果。然而，与《不可见的风景》的乐器编制里有限的中国乐器（古筝及中国小鼓）相比，《迁・衍》使用四个中国乐器（笛子、琵琶、古筝和二胡），在配器音响上的变化具有更加丰富的可能性。但在写作上，陈晓勇仍常单一指涉地表现出类似古筝或琵琶的"单一"音色，并运用乐器的不同质感、速度及色彩使这"单一"性更纯也更丰富，能深沉也能俏皮，能淡然也能凝重，更以丰富配器塑造成层次无穷的效果，更能细腻地将古筝独特的声韵、余音以多层次"分解"地奏出，达到一种整体的古筝声韵。这个以多样的姿态指涉单一性的手法，在多部奏单音的部分特别突出，不仅有音色的单一性，也有音高的单一性，且两者可以同步或不同步，各表达出无限之可能性。这里的写作手法，即是沈文里举出的隐射中国传统音乐的手法之一：单一意象隐射。

这个单一意象的手法可以衍生出各式的音响，乐曲中段以去明朗特性的笛子，与去抒情性的二胡，巧妙地用来表达古筝按弦的音响，甚至人声的效果，譬如二胡缓缓奏出的一串音尾下或上滑的单音，以休止符均匀的间隔开，又譬如笛子上单个以中速下滑半音再小幅上滑的音型。乐曲中段也采用了许多"双音的单一性"，而"双音的单一性"与"单音的单一性"的效果更像是匀墨的浓淡不同。在乐段 F 里，逐渐慢下来的音响，在#D音为主的基础上，加以 E 音（101－107 小节）成为双音乐段。又或在进入乐段 G 后，以 D 音相衬（109－120 小节）。中板的乐段 H 里，先是以#F/F 双音的单一性的铺陈展开，后转至#F/G 双音的（121－146 小节）的音响，全段是本曲最安静的部分。长达 25 小节平铺直叙的中板乐段，节奏、奏法、重叠音都极尽单纯，连音域的一致性都很高。琵琶、古筝主奏挑音及拨奏，长音则（多为渐弱收尾）归其他的乐器。这是极为吸引人的一个乐段，稀疏的音符之间的空白，时间感的不明确，节拍感的消失，让每一个音都有着把时间凝铸成永恒的潜力，没哪个音是过客，也没有哪个音明确的暗示下一个音。这样的片段，勾勒出类似在古琴的乐境里，去节拍感的时间性。相对前段里的乐动，中段里就多些冥思的成分。随后"双音的单一性"逐渐着演变成"三音/音堆的单一性"，也就是以加

入的半音将之染成了中墨似的音堆。如在乐段J里，以F－#F－G音堆砌成的单一音响，后与逐渐增加的半音所叠置起来的音堆，达成中段里的一个高潮。乐曲的后段，一改风格，以紧凑的节奏，乐器间密集的对位进行开始。乐段M和N里，二胡、大小提琴在琴桥上奏着泛音上的颤音，加上古筝、琵琶的滑奏，及手风琴与笛子上大幅度的颤音，以曲中唯一的渐快(accelerando)手法带入本曲的高潮，但也是瞬间即逝。曲末以F－#F－E音砌成单一音响，在音响消逝减弱中，笛子以短促轻音，逐渐逸入广大的寂静中。

《迁·衍》的英文曲名译作 *Transformation / Evolvement*，明显的表达出曲中着重移位、衍生的趣味，也可以作为本曲聆听的一个引导。由于曲首节奏鲜明的前奏，在时空上的进行是传统式的，虽然节拍感并不十分规律，在笛子明显的旋律性之主导下，仍不失其进行的主线条。在中段笛子失去了旋律性，乐曲也顿失其传统性的重心，取代而起的是一种纵向的时空感，在一个个的空灵的、沉寂的、浓采的乐段里，乐动不是理所当然的，空寂才是；而一个个乐音是与空寂碰撞和并存的。

在一篇精辟的论文里，青年作曲家梁雷将陈晓勇作品里构成要素归纳为“冲撞的调音系统、调式、频谱、单个声音碰撞和并存”。[①] 虽然梁文针对的是陈晓勇1998年写作的《逸》(*Evapora*)和1989年写作的《为小提琴和筝而作的二重奏》而作的分析，相似的语汇手法在近作里也可以清楚地看到。陈晓勇自1989的《二重奏》重新开始采用中国传统乐器以来，到2010年的《迁·衍》将中西乐器灵活巧妙的融合，展现的即是他一贯深入探索音响空间以及中国文化微妙的表现力之创作轨迹。在他个人风格的音乐语境里，多借着中西乐器融合的织体，时间感，空间感，乐音内在的流动，音响的质感，切贴地表达出了他个人的内在的声音。

在2011年里陈晓勇也完成了《第三弦乐四重奏》，其由德国汉堡市莫扎特厅的室内音乐会系列委约，并且于十月首演。曲首采用了极安静的音响，慢速里，数个长音以♭B的单音，在不同音域里以相叠的方式、一一现身，出音后即减弱并逐渐减至无声，音尾还特别标了“无”(niente)。消逝的音响已超过了无声，而达虚无之境，也是作曲家一向对“淡”的一种意境的追求。在本曲中，作曲家对乐境有十分特殊的设定：中提琴在泛音拉出的♭B长音，必须是“陶醉的，但非常安静”；对大提琴的拨奏，要求的是“很有共鸣的声音，从乐器的本身里发出”；对于第一小提琴的♭B长音(与中提琴同音域)，要求的是“温柔平缓的”；对于第二小提琴的A长音

① 梁雷：《碰撞中的回响——论陈晓勇的音乐》，《音乐艺术》，2008年第3期。

要求的则是“清晰透明的”。由此可看出，全曲里对音响仔细的琢磨，其中多段单一意象引涉，或以单音方式，或以双音的单一性，或三音的单一性，无不伸缩自如，流露出了丰富的音色世界。

在陈晓勇发展出来的独特音乐语境里，我们可看出他虽然对一些写作手法有偏好，但作品风格不拘于一端。他不时回溯、琢磨中国传统音乐的语汇，却无不是将之纳入自身的思绪及想象建构，因而，时有新颖而令人惊喜的不易想见的效果、甚或凝聚、具震慑力的音乐能量，在反复来回之间，他因此建构也同时解构了中国传统音乐的语境。总体看来，他在音乐的空间性、叙述性、冲撞性和消逝性上的独特思考，是促动他创作的基本力量。

## 周　龙

2011 年在美国华人作曲家界的最大盛事，就是众目所瞩的年度普利兹作曲大奖颁给了周龙的歌剧《白蛇传》。普利兹作曲奖在美国极富权威，每年颁给一位作曲家，是音乐界每年的盛事。因为周龙得奖是美国乐界重镇前所未有的对华裔作曲家的肯定，消息传来十分令人振奋，许多作曲家纷纷致贺，盛宗亮更是快人快语：“恭喜！头一位中国作曲家得此荣耀。”[①]多年埋首努力耕耘的周龙，借普利兹奖得到了美国当代乐界、乐评界实质的肯定，而华裔作曲家在美国现代乐坛占一席之地，也已是不可置疑的一件事了。在这一年里，周龙完成了大型交响乐作品《1911 序曲》，是为北京现代音乐节“纪念辛亥革命 100 周年”而作。根据作曲家的解说，全曲分作三部分：Ⅰ“风云”：乐曲开始以低沉的音响及远方传来的号角声预示风云莫测，革命即将爆发；Ⅱ“潮流”：中国各阶层在为摆脱半殖民半封建社会的大潮中搏斗。音乐由低沉晦暗的织体逐渐转为涌动强烈的节奏；Ⅲ“未来”：乐队以全奏的密集节奏型将音乐推向号召性的高潮，象征中国获得民族解放，面向自由民主的未来。二月份由西雅图的交响乐团演出他一首早期作品《北京鼓楼》，除此之外他也在多个音乐节担任驻节作曲家。周龙作品在全球由牛津出版社代理，但在中国人民音乐出版社已获授权打谱发行。出版的作品，除了总谱之外，还附有演奏录音，其普遍发行的情况，的确是现代音乐学子的福气。

---

① 在第一时间里，盛宗亮于周龙“脸书”页面上的留言，2011。

## 陈　怡

在2011年里，音响出版最多样的可能就是作品被收入7张新唱片的陈怡，其中特别值得注意的是室内乐曲《静夜思》（德国美林格三重奏团演奏，德国特征唱片公司）、长笛协奏曲《金笛》（水兰指挥巴萨利和新加坡交响乐团，瑞典Bis唱片公司）及四重协奏曲《八音》（拉撒尔萨克斯管四重奏团和斯图加特室内管弦乐团演奏，瑞典Bis唱片公司）。并且，她又完成了为列治文大学合唱团和第八黑鸟现代室内乐团而作的《早春》及密苏里大学所委约的《堪城的喷泉》，其中《堪城的喷泉》在崭新的音乐厅启用音乐会上首演。她还在各个音乐节里担任艺术家，七月份她与周龙一同担任“密歇根州大湖室内音乐节”驻节作曲家。

2010～2011年是美国西雅图交响乐团音乐总监施瓦兹的告别音乐季。在他的音乐生涯里，对演出及推广现代作曲家的音乐上可以说是不遗余力，号称首演过300首以上的现代作品。他也一向给予华籍作曲家和演奏家特别的支持，对前者在美国乐坛的成功，有不少的贡献。在他告别音乐季里，西雅图交响乐团特别委约18位当代作曲家以新作庆祝施瓦兹荣退。共襄盛举的有多位著名作曲家，除了Bernard Rands、Gunther Schuller、Ellen TaafeZwilich、George Tsontakis、Philip Glass之外，也包括陈怡和盛宗亮。陈怡受委约所写的《京调》于三月首演，是她将前作《京调马林巴》改写而成的管弦乐版，曲趣热闹而令人振奋，庆典的气氛浓厚。

## 盛宗亮

盛宗亮与施瓦兹及西雅图交响乐团的渊源更深，可从他们在著名的Aspen音乐营的结识开始。盛宗亮在1992～1995年及2000～2001年担任过西雅图交响乐团驻团作曲家，之后也曾担任过其客座指挥及钢琴独奏，他为男女高音及管弦乐写的大型作品《凤凰》（2004），便是由西雅图交响乐团委约，且在纽约卡耐基厅举办的其乐团百年庆音乐会上首演。在施瓦兹的告别音乐季的音乐会里，除了首演盛宗亮为委约而作的《黑天鹅序曲》及于2006年改编自勃拉姆斯钢琴曲Op. 118, No. 2的弦乐曲《黑天鹅》之外，也在另一场音乐会演出了他的《上海序曲》。除此之外，盛宗亮也持续地活跃于施瓦兹担任总监的“东方音乐节”里（每年暑假在北卡州举行的短期音乐营），发表新作之余，也担任指挥或钢琴演奏。

盛宗亮四月份刚完成纽约市立大学驻校艺术家活动，即前往香港主持他所创办的第一届新作品写作及演出计划“创意间的亲昵——盛宗亮与国际作曲家、演奏家聚会香港”。这是将青年作曲新人、作曲大师及演奏家共聚一堂为新音乐而努力的项目。一方面是让新人作品得到大师的指导，另一方面也是在新音乐的演出上，一反仓促就章的做法，让所有首演乐曲（包括了大师及年轻作曲学生的作品）得到充分的预演琢磨，最终的两场首演音乐会是香港音乐界的盛事。2011 年邀请的大师包括了“格莱美奖”得主单簧管独奏家 Richard Stoltzman 及“普利兹作曲奖”得主 YehudiWyner，并以 3 场音乐会的演出为合作的成果展，曲目包括了盛宗亮的《为单簧管和弦乐四重奏写的小协奏曲》及《三重奏的四个乐章》。管弦乐方面，盛宗亮的作品继续得到著名交响乐团的演出，《藏舞》由多伦多交响乐团作了加拿大的首演，《明信片》在新西兰交响乐团演出于新西兰多个城市，竖琴协奏曲也在香港由香港爱乐交响乐团作亚洲首演。在这一年里，盛宗亮也完成了由底特律室内乐音乐系列所委约的《舞蹈狂想曲》（*Dance Capriccio*），由上海弦乐四重奏及著名钢琴家 Peter Serkin 首演。另外他也写成许多首合唱曲及室内乐，其中最特殊的是为萨克风四重奏及笙、二胡/中胡、琵琶、扬琴及打击乐写的《歌唱的戈壁沙漠》（*The Singing Gobi Desert*）。这是萨克风四重奏团 Prism 和美国纽约长风中乐团（Music From China）联合委约的一系列作品，其他同为 Prism 和 MFC 合奏委约作曲的还包括了驻美作曲家梁雷、黄若及方满，本文后面的部分将会陆续的介绍。

## 谭　盾

谭盾集作曲、指挥、电影配乐、声音艺术装置、商业音乐、实验性音乐等等多项专长于一身。虽然各式的演出活动丰富，令人目不暇接，在他各个阶段作品的方向仍可看出他的新构想不断，令人瞩目。譬如前一阵子，他在有机音乐的方向很是耕耘了一阵，打造了许多有机乐器。在 2011 年里较特别的是他将几首电影配乐编写成组曲，以管弦乐团配上视觉艺术（精心剪辑的电影片段）演出，成为多媒体音乐会的一种。他的电影配乐早已经编写为协奏曲，常常在音乐会上分别演出。包括了钢琴协奏曲《夜宴》（与导演冯小刚合作）、大提琴协奏曲《卧虎藏龙》（与导演李安合作）、小提琴协奏曲《英雄》（与导演张艺谋合作）。现在新将三首协奏曲编成一个《武侠三组曲》，重新包装成新作。这个创意，其来有自。谭盾在美

国大众文化及主流社会里的高知名度，多来自于他得了奥斯卡金像奖的电影《卧虎藏龙》配乐。另外一方面，他多媒体大提琴协奏曲《地图》之成功，又多归于其影片部分巧妙的使用，将时空、文化、音乐语汇的对比穿插的戏剧音乐性发挥得淋漓尽致。所以他以同样模式将他的电影配乐制作成多媒体的《武侠三组曲》，是将流行性与多媒体音乐会的魅力结合的一个方向。长达 1 小时 45 分的《武侠三组曲》，将原作加以浓缩改编且多样化：《卧虎藏龙》大提琴和两个二胡协奏曲、《英雄》小提琴和古琴协奏曲、《夜宴》钢琴和合唱协奏曲。在增加了许多担任协奏独奏乐器之后，音乐会里视觉、音色上都更多样丰富。不论是八月间在林肯中心露天演出场的音乐会，或是七月间由美国国家交响乐团在户外演出，都成了夏季音乐会叫好的曲目。这也符合交响乐团行之有年的“流行音乐会”（Pop Concert）之传统。同年《武侠三组曲》也由东京爱乐交响乐团、圣地亚哥交响乐团、上海爱乐交响乐团等著名乐团演出。乐评家指出他擅长将各个电影场景的特色以独特的音乐表达出来，且在作曲上将好莱坞式的电影配乐的音响华丽，与他擅长借打击乐发挥出的特殊原动力，做了完美的结合。在纽约演出的那一场，指挥之前，谭盾现场讲谈，将《武侠三组曲》与瓦格纳的《尼伯龙根的指环》相提并论，特别是它们共有的悲剧性格。当天音乐会所在的是林肯中心的露天演奏场，紧邻的大都会歌剧院方才演完一季十分轰动、耗资制作，崭新浩大的《尼伯龙根的指环》！

## 陈其钢

同是在电影音乐上致力创作的还有陈其钢。陈其钢继《山楂树之恋》后，再度与张艺谋合作，为《金陵十三钗》的电影配乐作曲。他到苏州听评弹追访南京小调，为这部电影采风，写就了民族风格十足的电影音乐。曲中的主题曲《秦淮景》由民歌《无锡景》改编，并以苏州评弹的方式演唱。在琵琶平淡优雅的拨弹声下，女声以苏州方言，评弹一般的，字正腔圆的缓缓唱述，一句句道来，甚是悦耳动人。在作曲风格上，陈其钢特有的管弦乐的写作手法贯穿全片，特别是在配器上音色的变化及音域的选择，甚至五声音阶的和声进行。总体而言，虽然不比他音乐会作品的严谨，但仍可以听得出来我们早已熟悉的陈式写作风格，特别是《蝶恋花》里的音响、音韵。《金陵十三钗》的电影音乐，可以说是延伸作曲家继《蝶恋花》所发展出来的一种新的细腻的“东西合璧”的写作风格。也比《山楂树之恋》更加深刻、细致地探讨了电影音乐的写作的可能性。在戏剧性上，以评弹风格加上管弦

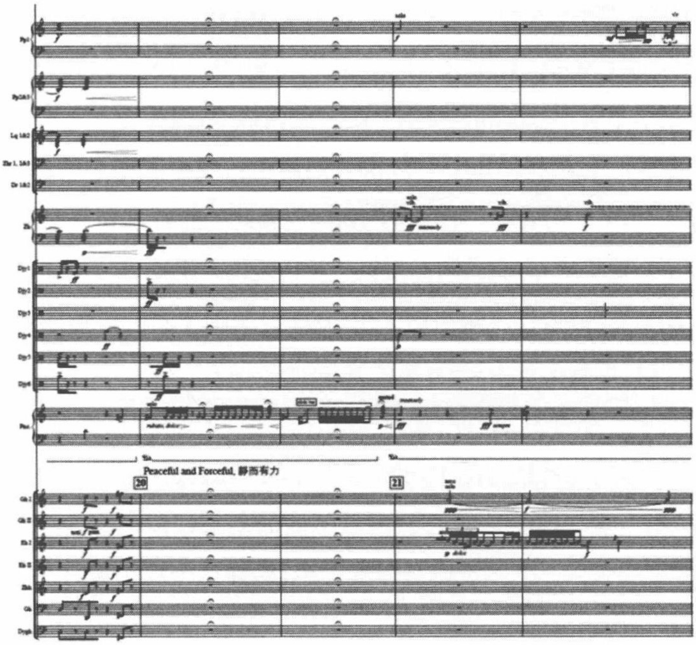
乐空灵的色彩，妥切地表达了剧中人物出淤泥而不染的人性美，无疑地将戏剧性推入高潮。同时电影《金陵十三钗》及主题曲《秦淮景》的成功，也带起了乐迷影迷们，重新关注已逐渐式微的苏州评弹的热潮。如果《蝶恋花》是京剧绕梁三日的唱腔艺术与管弦乐的结合，《金陵十三钗》则提供了将评弹唱腔优雅的运腔艺术和语言特色与管弦乐的结合的一个例子。

## 梁 雷

除了杰出的78级作曲家之外，在美国现代作曲界，较年轻一辈华人作曲家也频频得奖。2011年里，近年获颁多项作曲奖的梁雷又荣获"罗马作曲奖"。这一个奖项让他前往在位于意大利的罗马美国学院专心的创作一年。这个历史悠久的罗马美国学院，以各文化艺术之人才精英汇集著名（包括了建筑、历史文物保护，以及文学、音乐、视觉艺术等等）。在这一年里，梁雷的另一突破是音乐出版：他的乐谱将由纽约朔特音乐公司（Schott Music）全球代理发行。总公司位于德国，历史悠久的朔特音乐公司，旗下的当代著名作曲家，不计其数，从盖希文到利盖蒂，从约翰亚当斯到诺诺，也包括了国内的何训田与叶小钢。得由朔特音乐公司代理出版乐谱，显然是梁雷在国际作曲界立足的一个里程碑。

在2011年梁雷除了写作小型室内乐编制的作品《雪白的信息》及《花开的声响》之外，也完成由台北国乐团委托为著名钢琴家陈必先写的钢琴与大型民族管弦乐队合奏的《记忆的弦动》，并在台北首演。根据首次尝试这个乐器组合的作曲家自述，在异国他乡寻找、回想的过程里，"有些声音已从我的记忆里涌出，潮水般漫出了狭隘的地域与国界。民族器乐在传统中国有各种组合方式，如宫廷雅乐，唐代的坐部伎、立部伎，弦索十三套，又如民间的丝竹乐，多种鼓吹乐和打击乐"。他更生动的描述其"飘忽的音响翻腾着斑斓的记忆"。作品的阕一如所描述一般，各式的传统中国音乐、钢琴及国乐团所有乐器的金革丝竹材质所发出的繁多独特音色与音响里的不同织度（如古琴、戏剧锣鼓、雅乐、鼓吹乐）并排交错，构成了一首在听觉上经常是时空错置、叫人目不暇接的盛宴。钢琴和民族乐队的搭配的挑战，如不同音律之间之矛盾，音色配合之不协调，反倒好像成为了作曲上最佳的灵感，也促使他去采用了如泛音、压音和吉他滑音棒等特殊弹奏法。作曲家自述他在配器上的一个心得，让我们得以一窥他的作曲手法、美感和方向：钢琴明亮的中音区用压弦演奏，音色浑浊有力，接近民族弦乐器复杂的音色。

梁雷《记忆的弦动》谱例：




梁雷在四月中出版了他第三张个人的唱片，《迷楼》*Milou*（美国 New World Records），其中包括多首大小型室内乐、独奏曲及竖琴与室内乐协奏曲，得到很高的评价。

## 方　满

2011 年开始在南卡大学任教的方满是更年轻一辈中新崛起的作曲家。她在康奈尔大学攻读博士学位时师从于著名作曲家 Steven Stucky，受其影响对 Lutoslawski 的作品产生了深刻的兴趣，且深入的从作品中了解他写作技巧，受益良多。除此之外方满也获得前往法国蓬皮杜电子音乐研究中心 IRCAM 学习最先进的电子音乐技术一年，因此在电子音乐的音响设计及变化、作曲程序语言、频谱音乐、音乐图形分析、音乐分析法以及电脑辅助分析的研究上都有所涉猎。她的博士论文《以 Open Music 为分析工具探讨卢托斯瓦夫斯基的〈链之二〉》（*Utilizing OpenMusic As A Tool For the Analysis of Lutoslawski's Chain 2*），一书英文版已由德国的 LAMBERT 学术出版社正式出版。电子音乐重镇的法国蓬皮杜研究中心 IRCAM 多年来发展出了许多当代重要的作曲及分析的电脑软件，OpenMusic 其中之一，在 1998 年研发展出后，已为

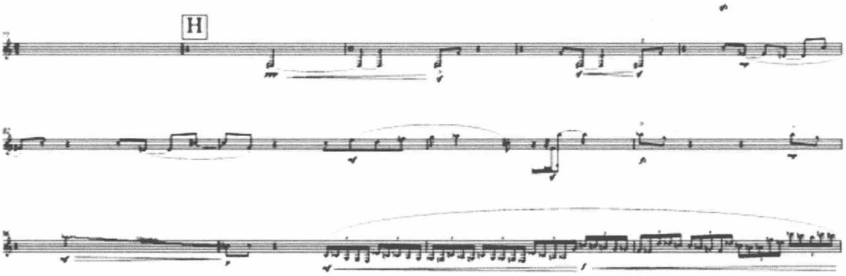
许多作曲家采用。它是个电脑辅助音乐分析及创作的软件，采用计算机软件去捕获音频信号，形成一幅频谱图后，再通过各种图形与频谱相对应的方法，用视觉图形来帮助听觉分析、最后形成一幅在时间域中表示声音面貌的画面。最重要的是其结果可以以音符记谱呈现，并让作曲家操纵调整、编辑修改，因此是十分有效辅助作曲的软件。对于方满而言，OpenMusic 可以准确的辨识传统中国音乐的音高，又有让她能修改变动的功能，十分合适她作曲的追求，也因此成为她常用来融和传统中国音乐的得力助手。近年来，方满同时运用电子及传统两种手法进行创作。她对于管弦乐团大型作品情有独钟，代表作包括了由 2008 年美国作曲家管弦乐团委约为单簧管、室内乐团及现场电子音乐写的《重生》(*Resurrection*)。

方满的许多作品都从色彩及画作中得到灵感。《重生》的灵感来自康丁斯基于 1910 年代创作的一系列作品中的第五号，名为《死亡之重生》。康丁斯基本身也是一位音乐家，方满在她的乐谱的前页录下他的名句："以色彩为键盘，眼睛为和声，灵魂为钢琴与弦乐。艺术家则是弹奏的手，触弹这个那个键，以引起灵魂的震动。"显然她在画作丰富的色彩里，找到了与音乐色彩相呼应的线索。

康丁斯基：作品第五号《死亡之重生》

在本曲中方满尝试以京剧《九江口》其中一段念唱的声调进行电脑、声波分析，信息再转化为视觉图形、记谱文件，迅速有效的了解唱段的声音结构，然后在电脑转化后的乐谱之基础上作曲，以单簧管特殊丰富音色将念唱的声调(即声音结构)表达出来，一方面扩展了电子音乐的视野，也达到独特的融合中西音响领域的手法。方满不但在作曲的过程中不愿采用完全以电脑程序自动作曲的方式，就是在实际演出的这一方面，也极为重视和演奏家互动的过程。在准备《重生》纽约首演的过程里，单簧管演奏家，也同时是位著名作曲家的 Derek Bermel 在排演的时候，从实际模仿京剧唱念的练习开始，在他能够逼真的唱出了京剧唱段，了解了特别唱念的味道之后，才再以单簧管的吹奏来模拟唱段的音高、音色及口气变化，

终于在多方揣摩之下，奏出效果神似京剧唱段的独奏。在这个从乐器音色与京剧唱念的不同找出交集，并以模拟化的手段彰显乐曲表现力的过程中，构成特殊的曲趣。单簧管的独奏更以扩音器放大，与管弦乐团相衡，而使得京剧唱段达到了十分夸张的效果。以下是曲中 H 段里独奏单簧管的部分：




这个结合京剧、器乐演奏者与现场电子音乐互动的新颖作曲手法，其复杂性及抽象性都很高，整曲达到了强烈的戏剧效果。在卡耐基音乐厅的一场演出，得到《纽约时报》名乐评人的好评，且对 Bermel 单簧管演奏出电脑处理过的京剧唱段的及戏剧化的效果，有生动的描述。这场音乐会是美国作曲家管弦乐团 American Composers Orchestra 的公演，当天首演的许多首曲目都采用电子音乐为作曲手法，以至于《纽约时报》乐评以“电脑的效果吗？加了戏剧性”为标题，也间接的显示出电子音乐尚未进入美国主流乐坛，仍是被认为实验性十足的一个现况。接受访问的 Bermel 也指出“如何让科技融入戏剧性的情境，是作曲的难题，能够将两者结合无缝的作曲家的确不多。”①除此之外，无独有偶，和方满采用京剧的同一个方向，曲目中其他一首灵感来自于“灵魂乐教父”之称的黑人名歌手 James Brown，另一首则采用了前美国总统里根的影片剪辑作为多媒体作品里的视觉艺术。显然在社会文化、音乐遗产里寻找灵感及创作素材是当今作曲家共同的特点。

对电子音乐抱有热忱的方满，在 2011 年所完成的作品，都采用了以电脑软件辅助创作，且由演奏者与现场电子音乐互动的写作手法，包括由萨克风四重奏团 Prism 和长风中乐团（Music From China）联合委约的《百花之梦》、为女高音与室内乐重奏写的《秋夜独歌》、为低音男中音与室内乐重奏写的《悲歌行》，仍然在进行的大型作品有《大地》，是为低音男中音、室内乐重奏、舞蹈和录影片写的综合媒体创作。2011 年的演出包括了两个世界首演：由 Dolce Suono Ensemble 委约，为纪念勋伯格和马勒而作的《悲歌行》在费城由 Dolce Suono Ensemble 演出；钢琴五重奏

① Steve Smith, “Computer Effects? Add With Drama,” *The New York Times*, 2009.2.23, C3.

《伊利湖印象》是音乐厅“交响乐空间”委约的作品，由以特别擅长诠释现代作品（特别是 Elliott Carter 的作品）的钢琴家 Ursula Oppens 与常驻 Cassatt Quartet 在以新音乐及创新风格著名的纽约小型音乐厅演出。

作者介绍

饶韵华(Nancy Rao)　密歇根大学音乐理论博士，新泽西州罗格斯大学音乐系及研究所终身教授，理论作曲电子音乐科主任。

中国新音乐年鉴2011

# 作品选辑

肆

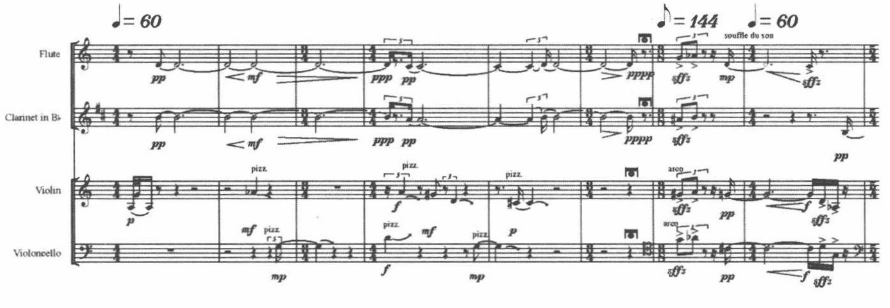
New Music in China

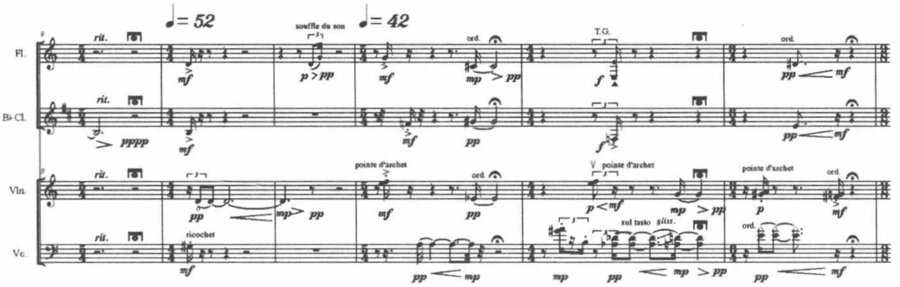
# IN NOMINE III

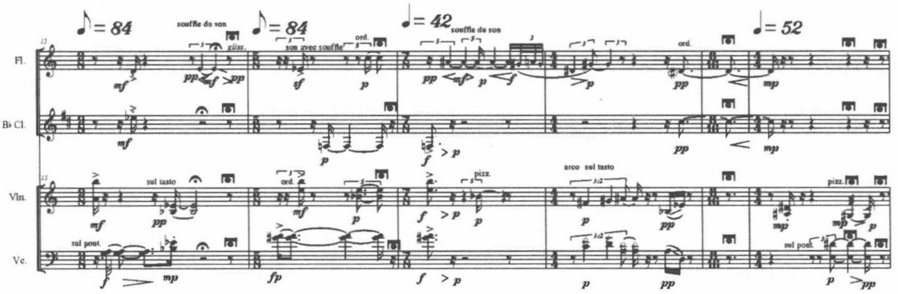
for flute, clarinet, violin, violoncello

Hommage Alexander Tcherepnin

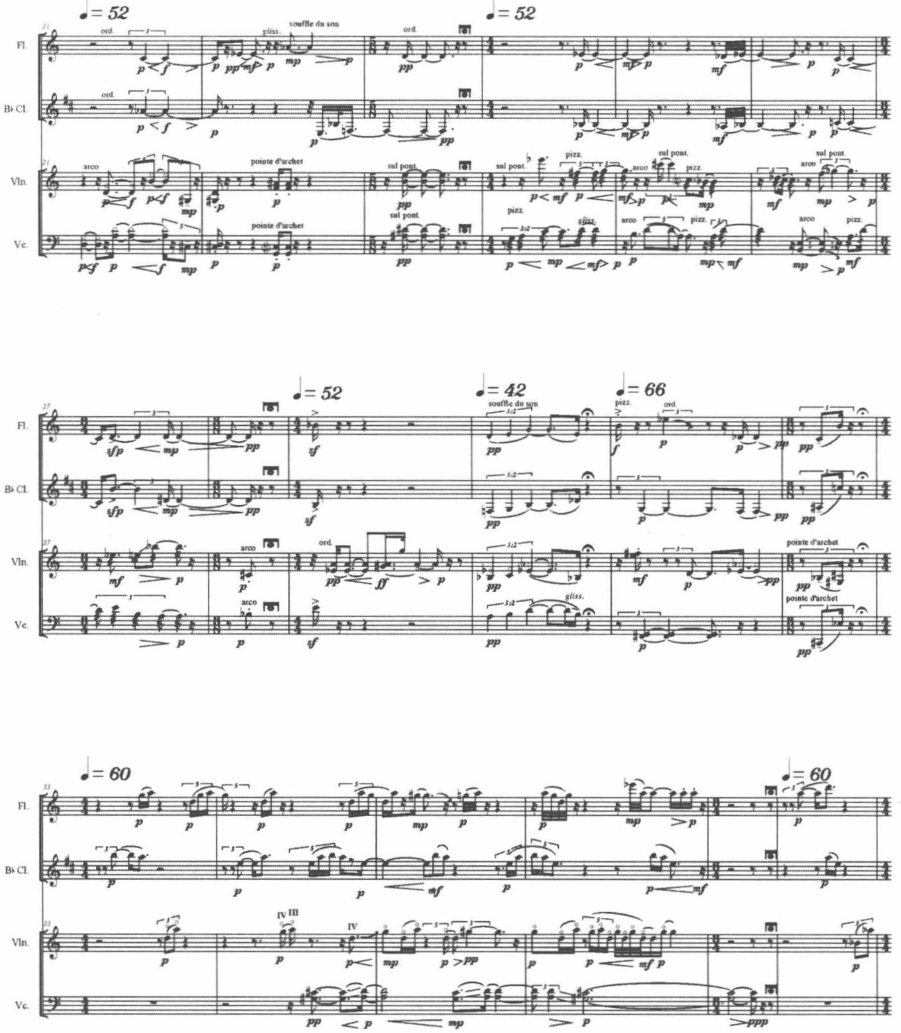
Xu Shuya
(2011)



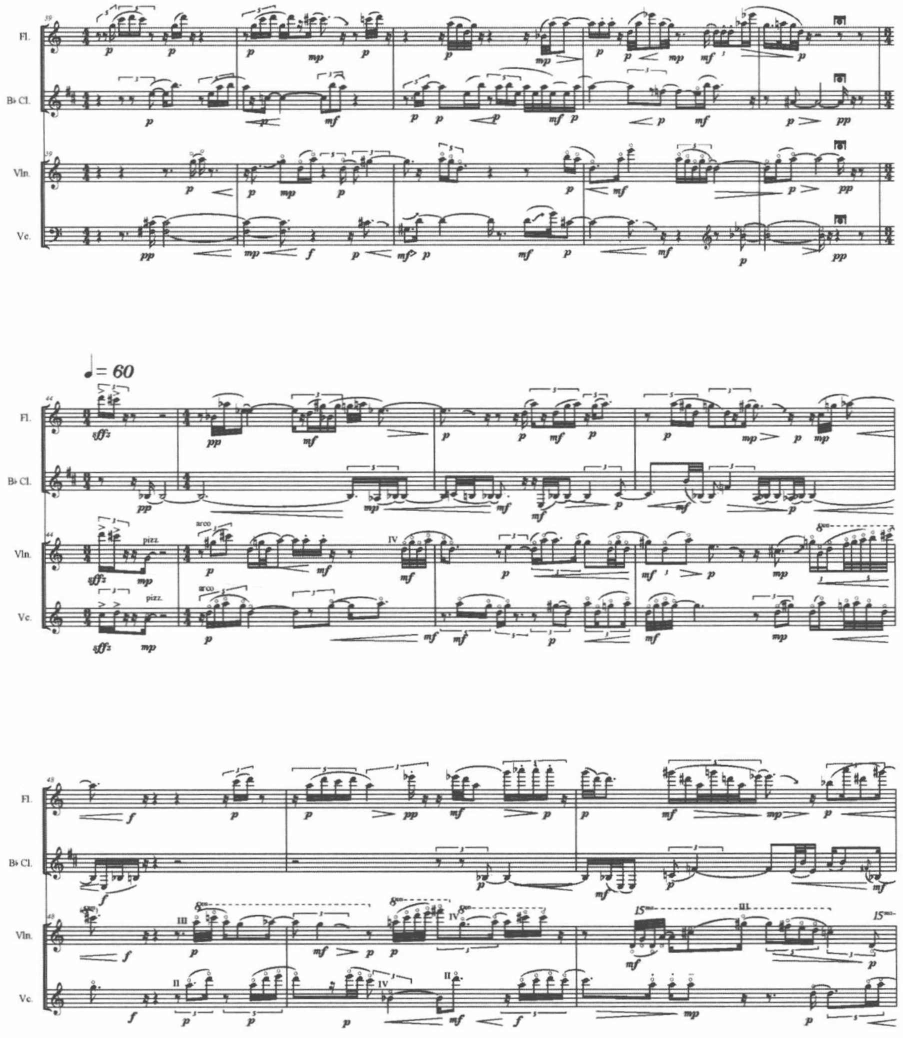



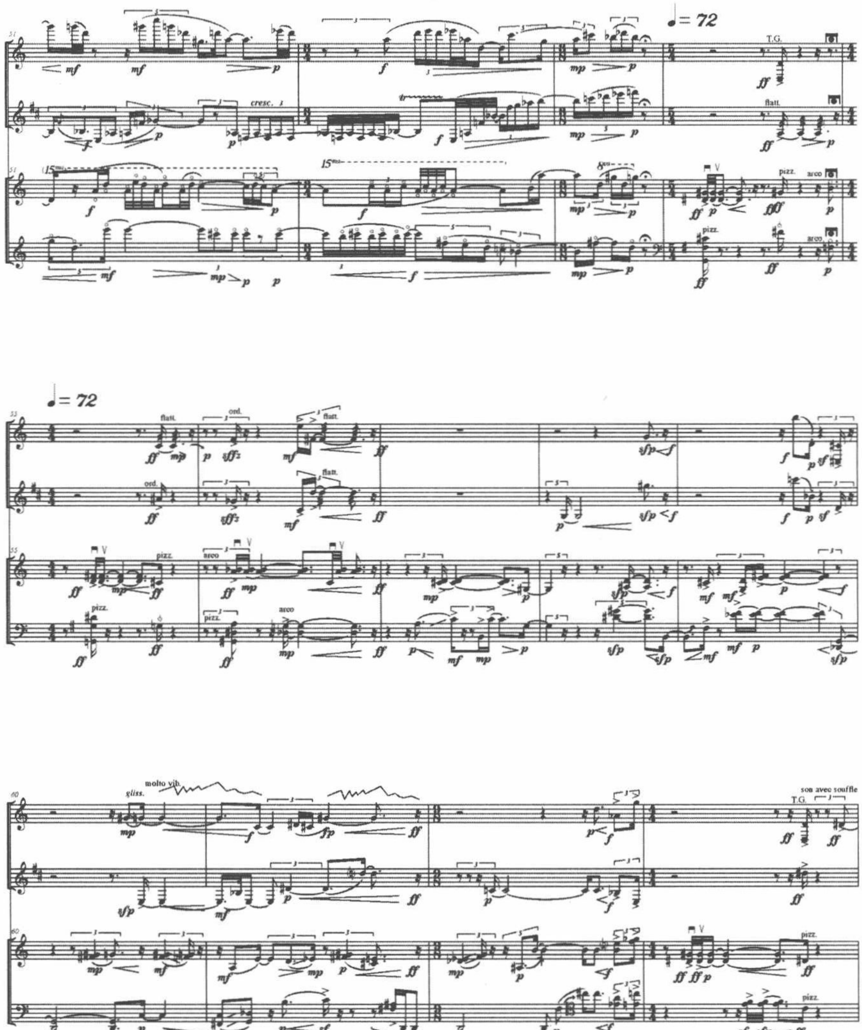
IN NOMINE III



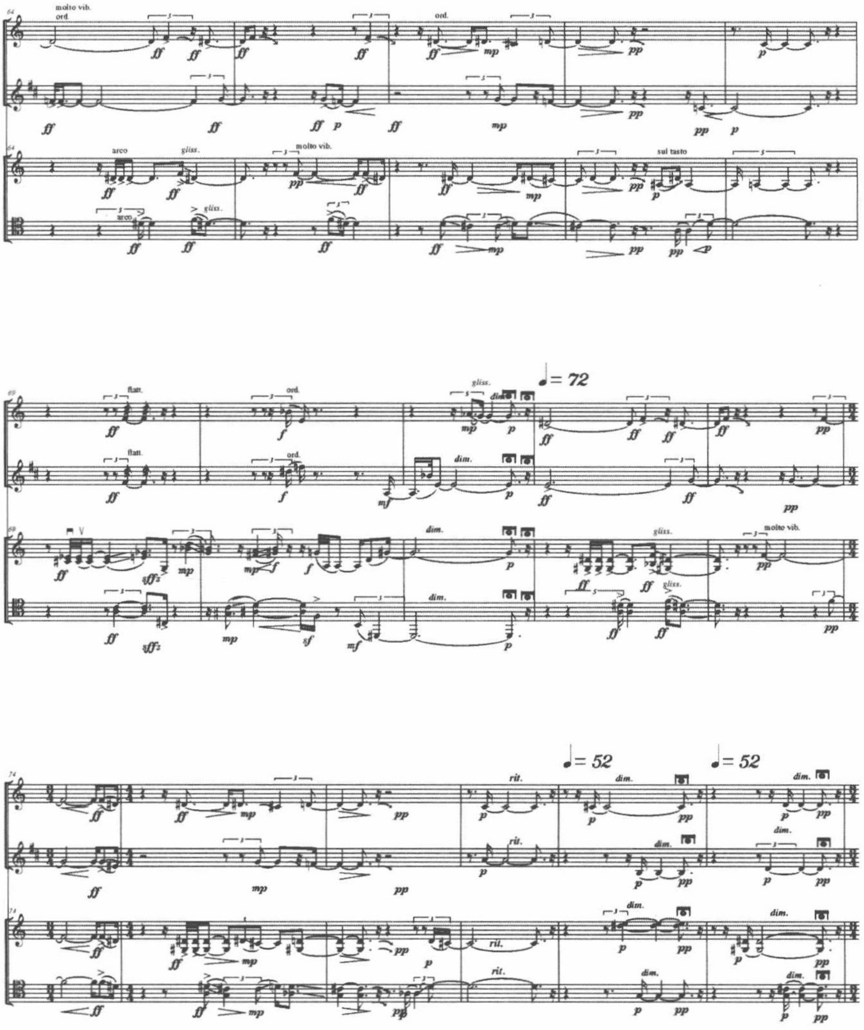
IN NOMINE III



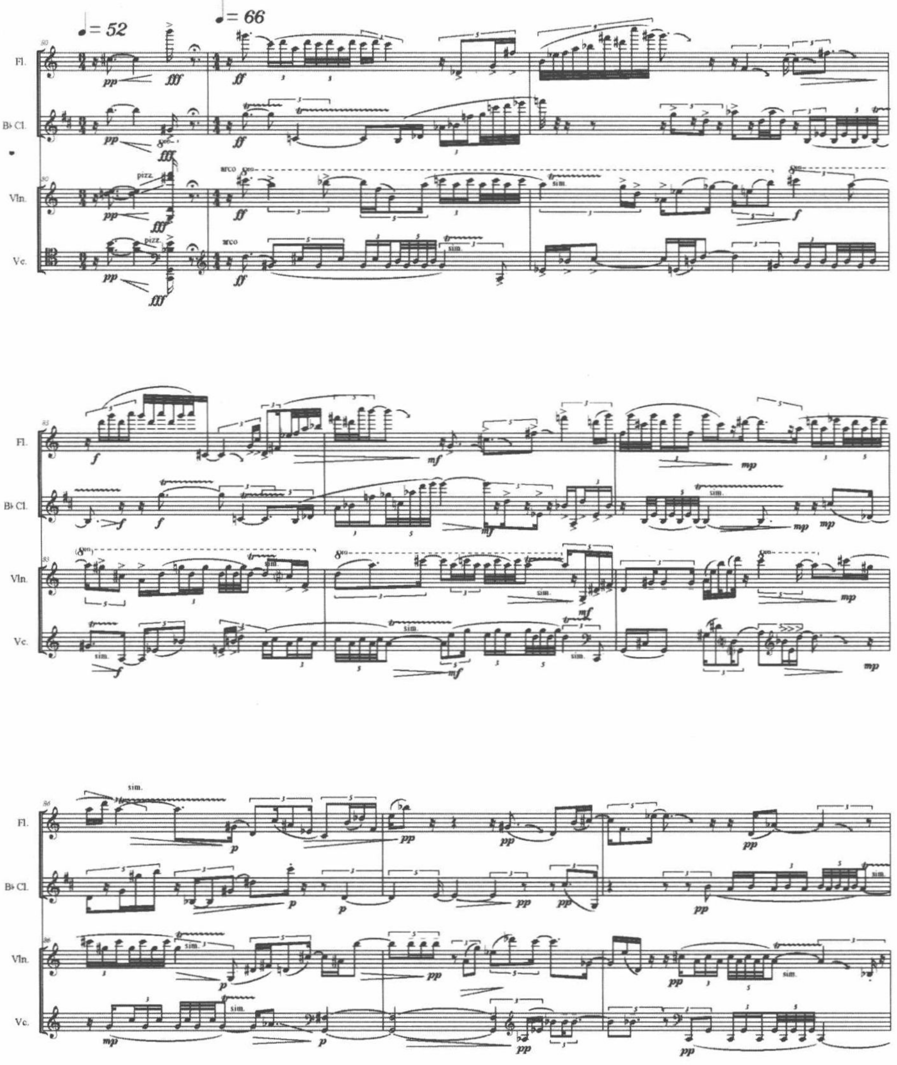
IN NOMINE III



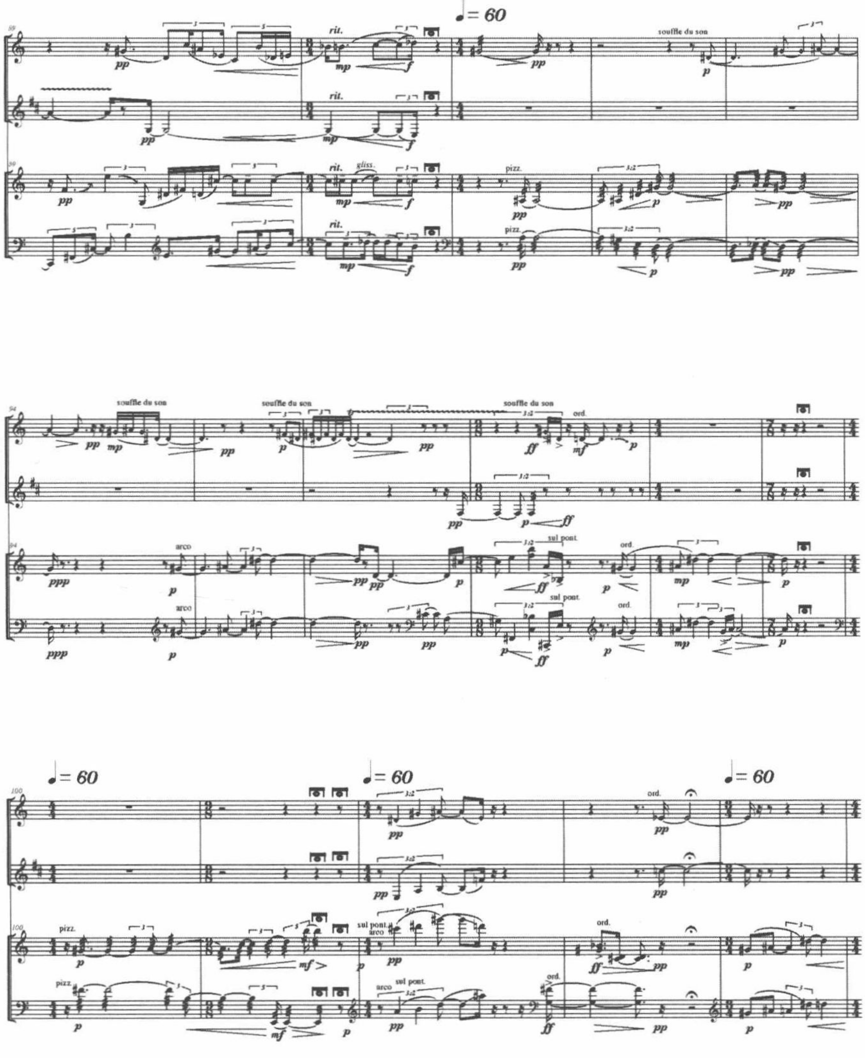
# IN NOMINE III



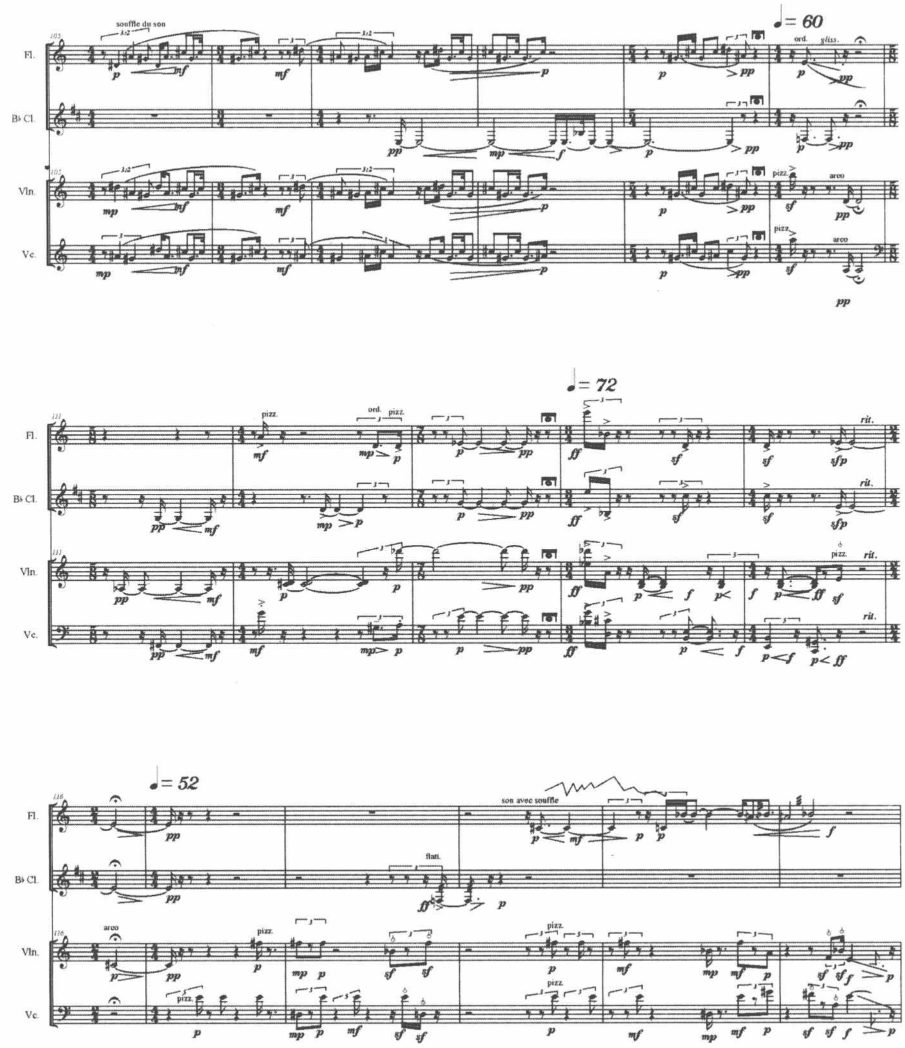
IN NOMINE III



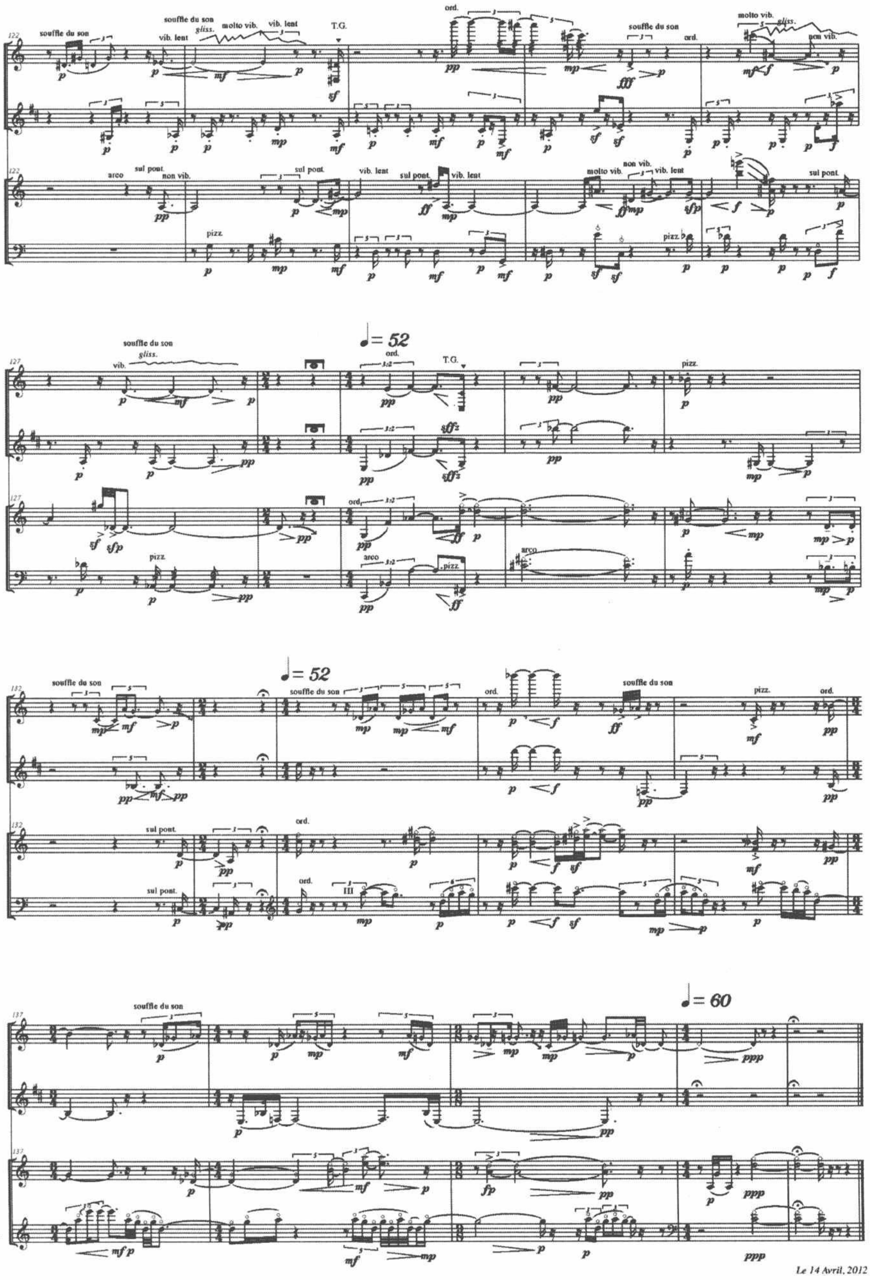
IN NOMINE III



IN NOMINE III



## IN NOMINE III

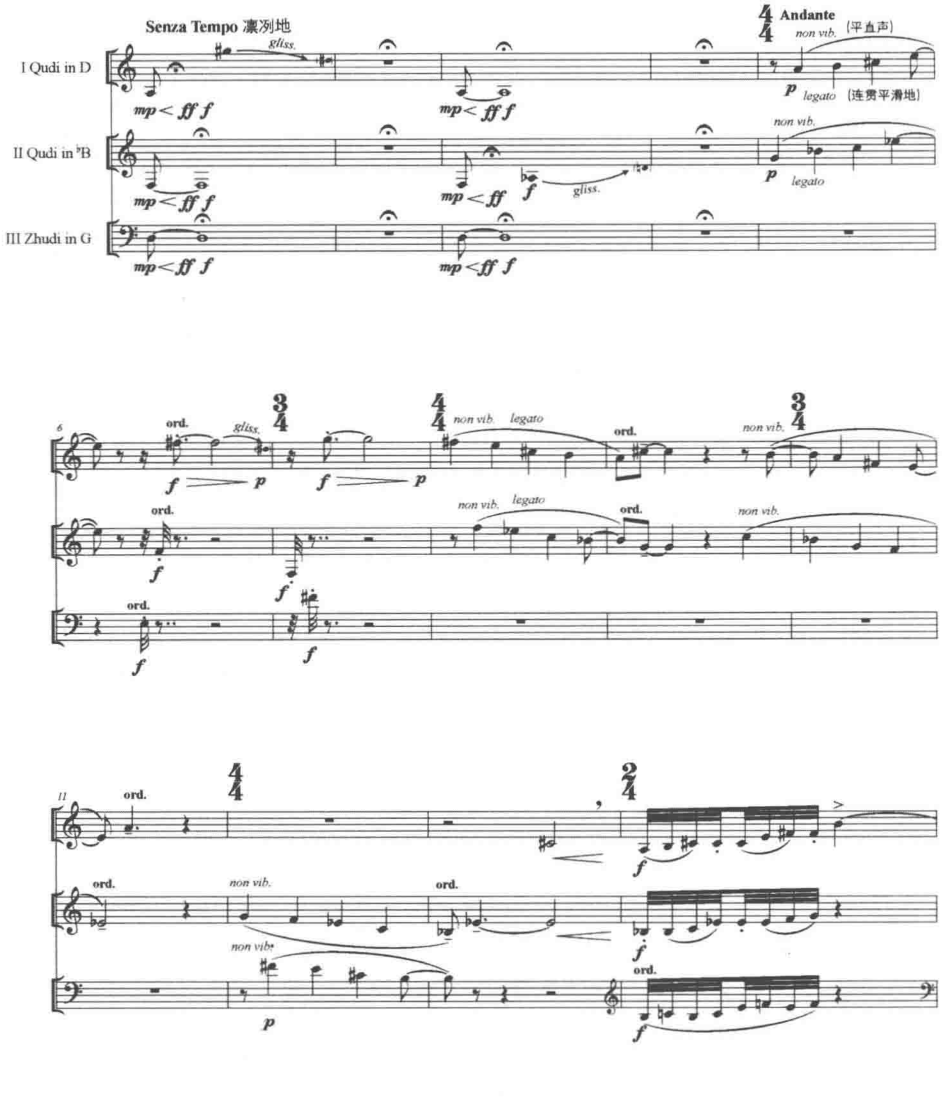


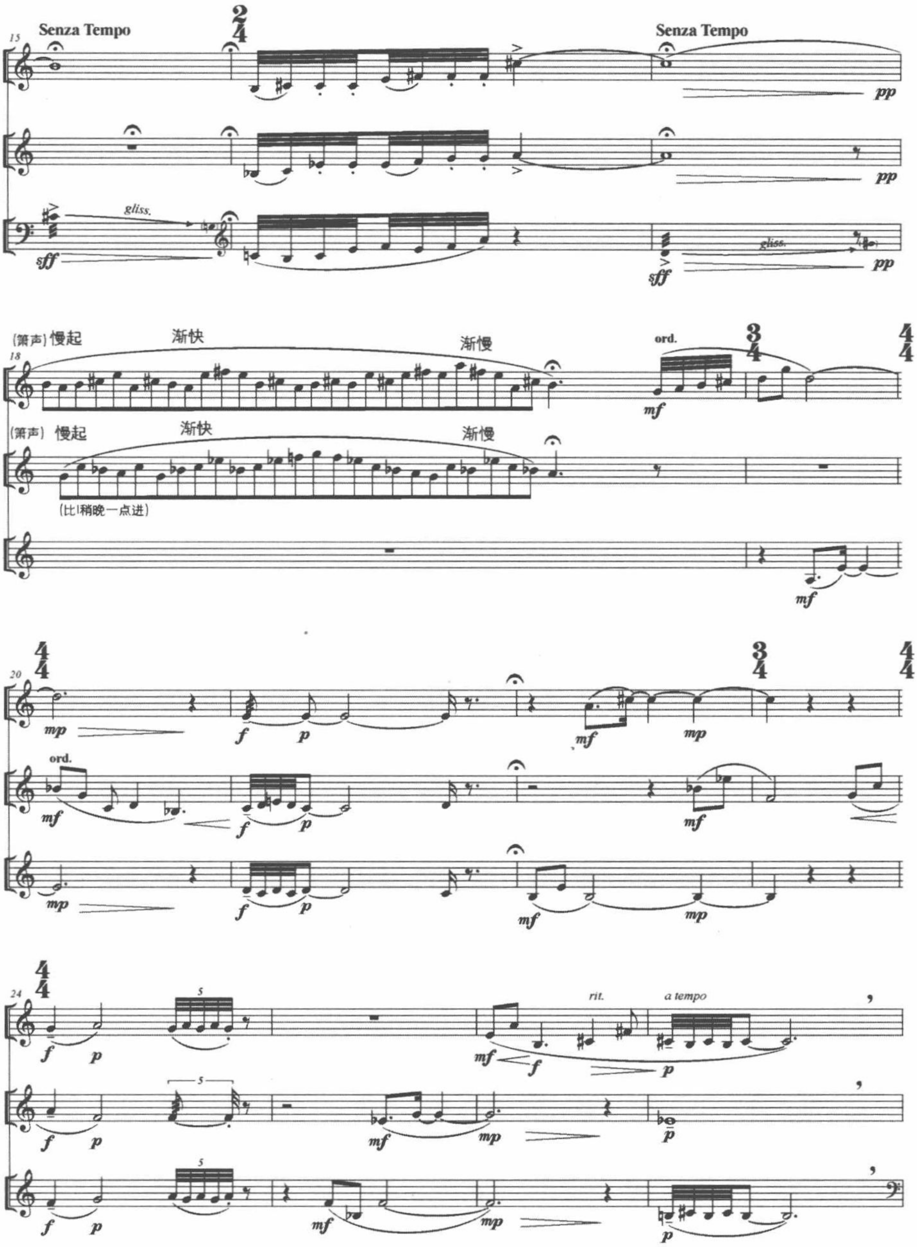

*Le 14 Avril, 2012*

# 竹枝词

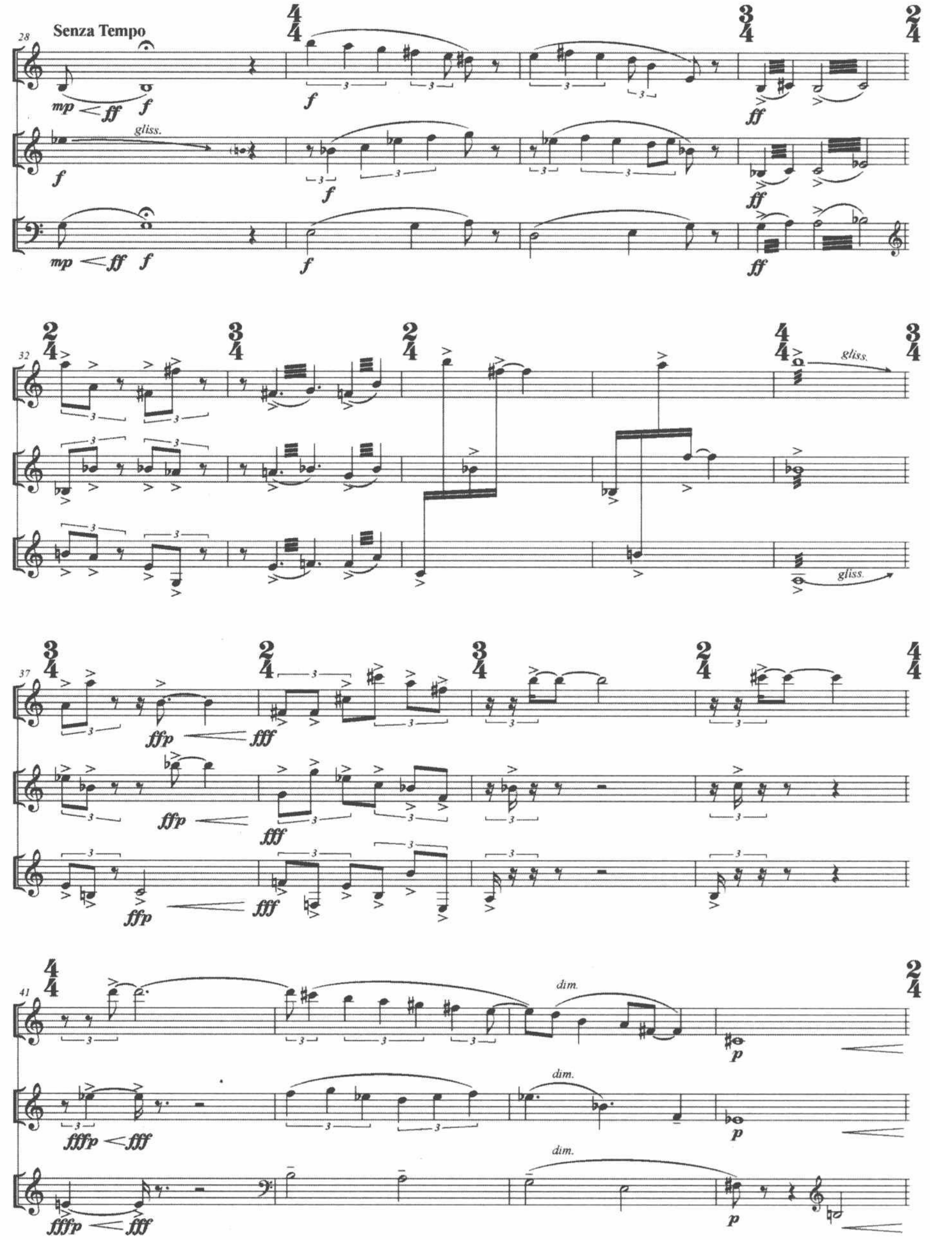
## I 冻 竹

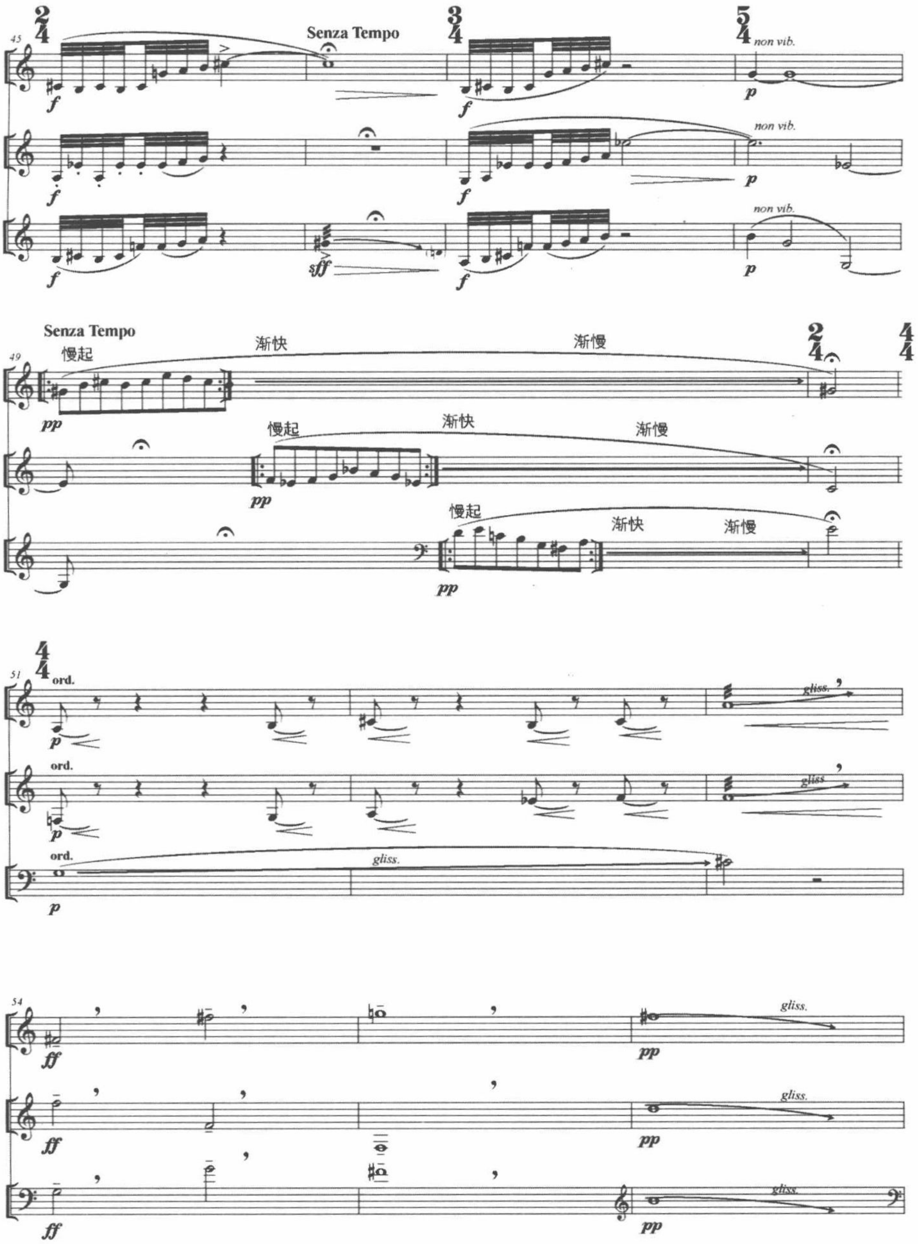
郭文景曲

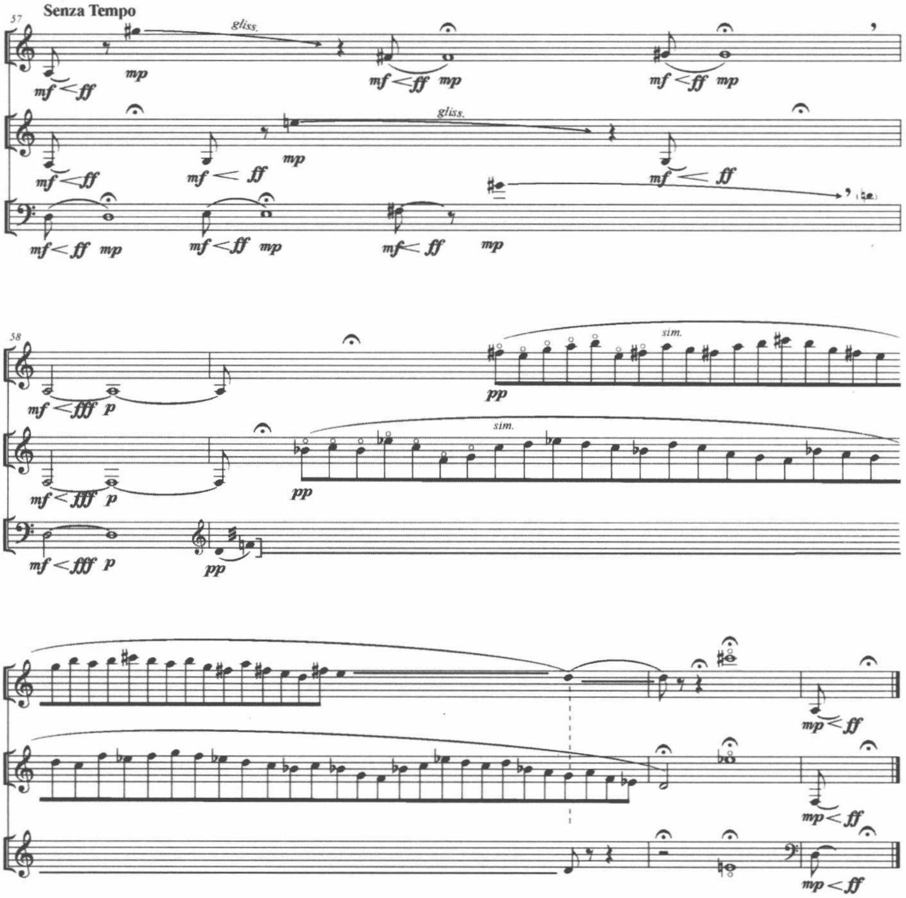

Senza Tempo 凛冽地
Andante
non vib. (平直声)
legato (连贯平滑地)
I Qudi in D
II Qudi in ♭B
III Zhudi in G
gliss.
ord.
non vib.
legato



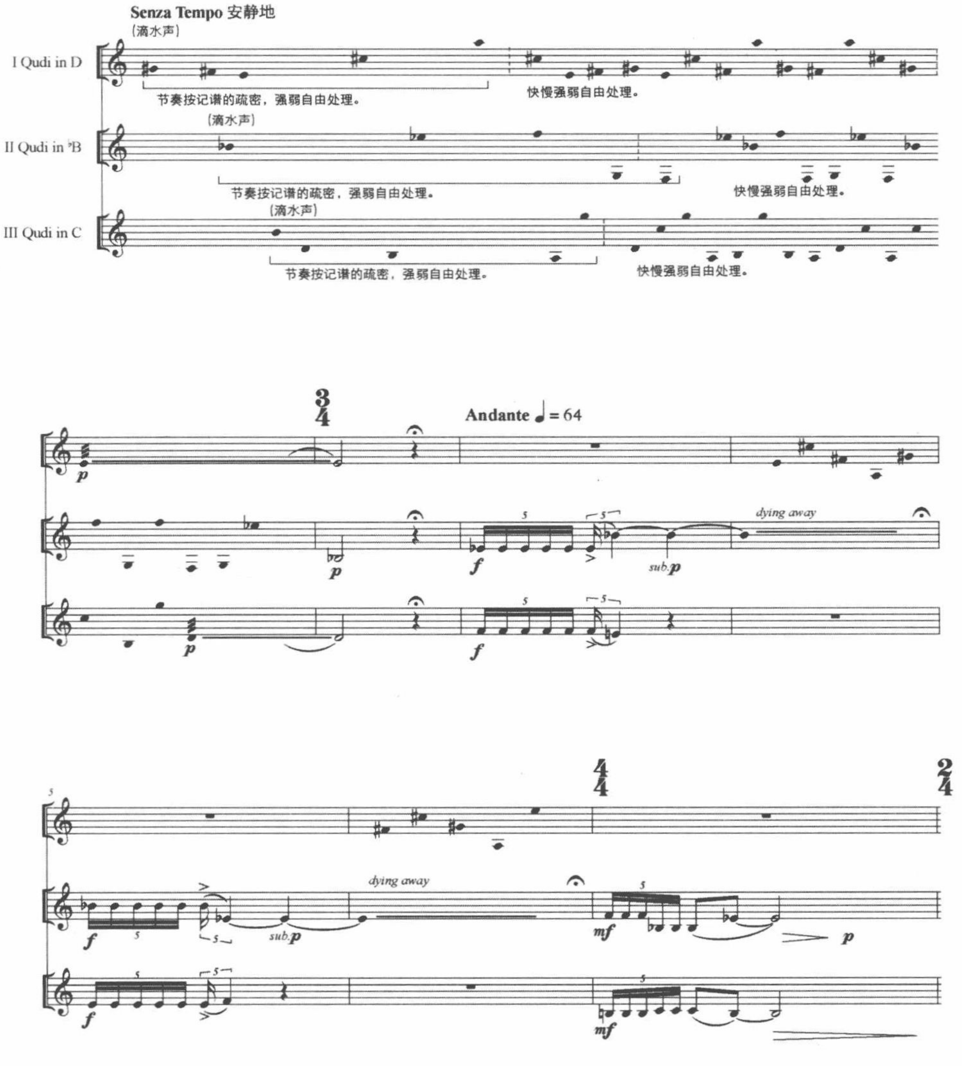
Senza Tempo
gliss.
Senza Tempo
gliss.
(箫声) 慢起
渐快
渐慢
ord.
(箫声) 慢起
渐快
渐慢
(比1稍晚一点进)
ord.
rit.
a tempo


28
Senza Tempo
gliss.
32
gliss.
gliss.
37
41
dim.
dim.
dim.

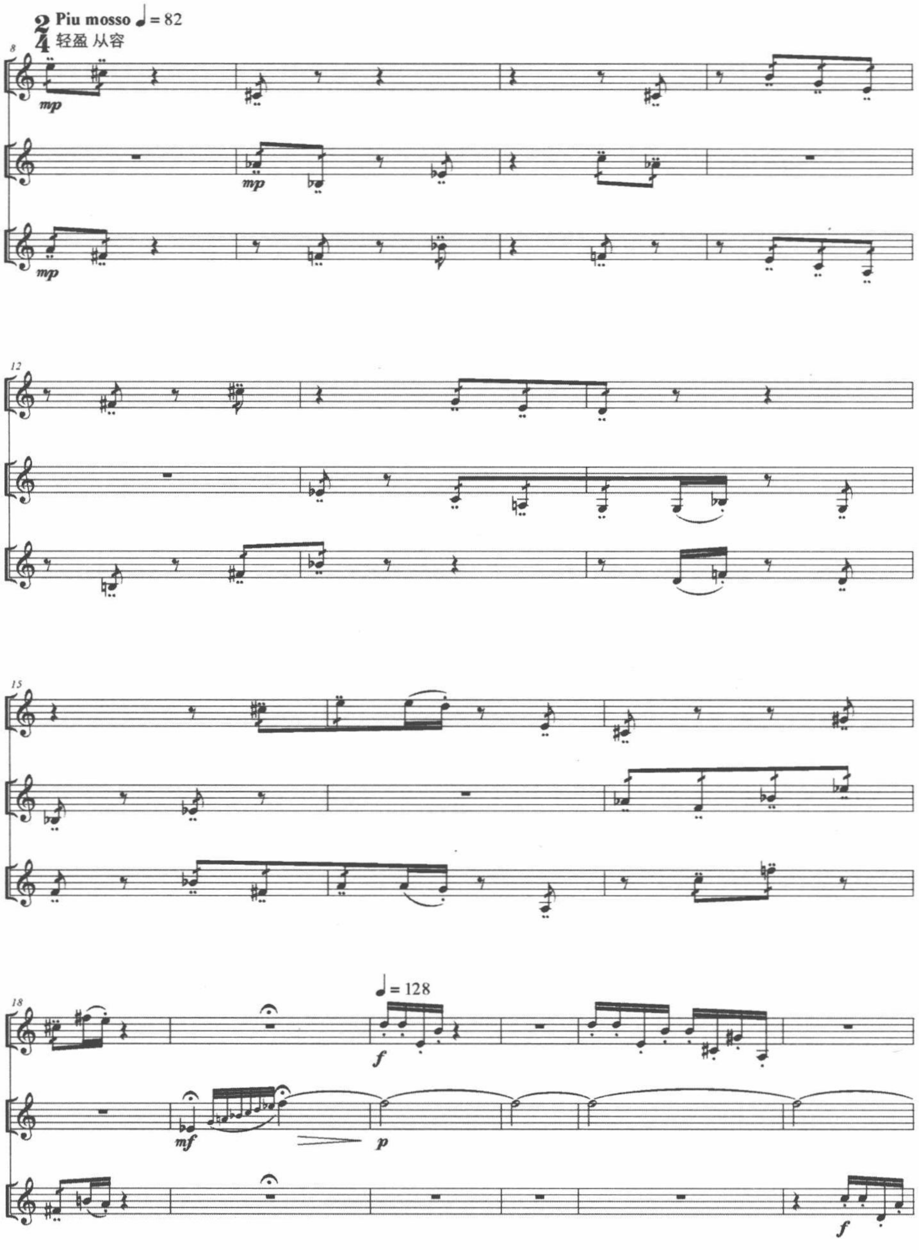

Senza Tempo
non vib.
Senza Tempo
慢起
渐快
渐慢
ord.
gliss.

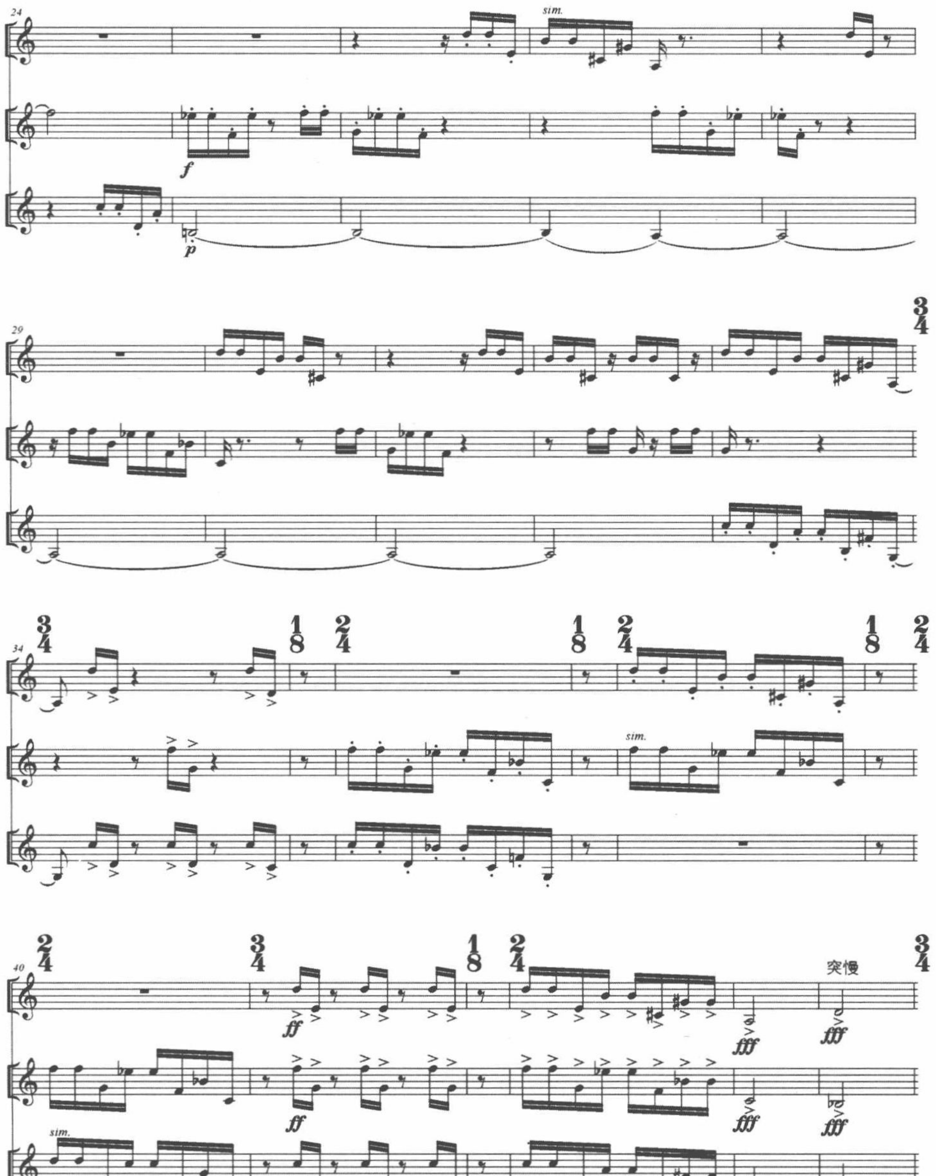

57
Senza Tempo
gliss.
gliss.
58
sim.
sim.

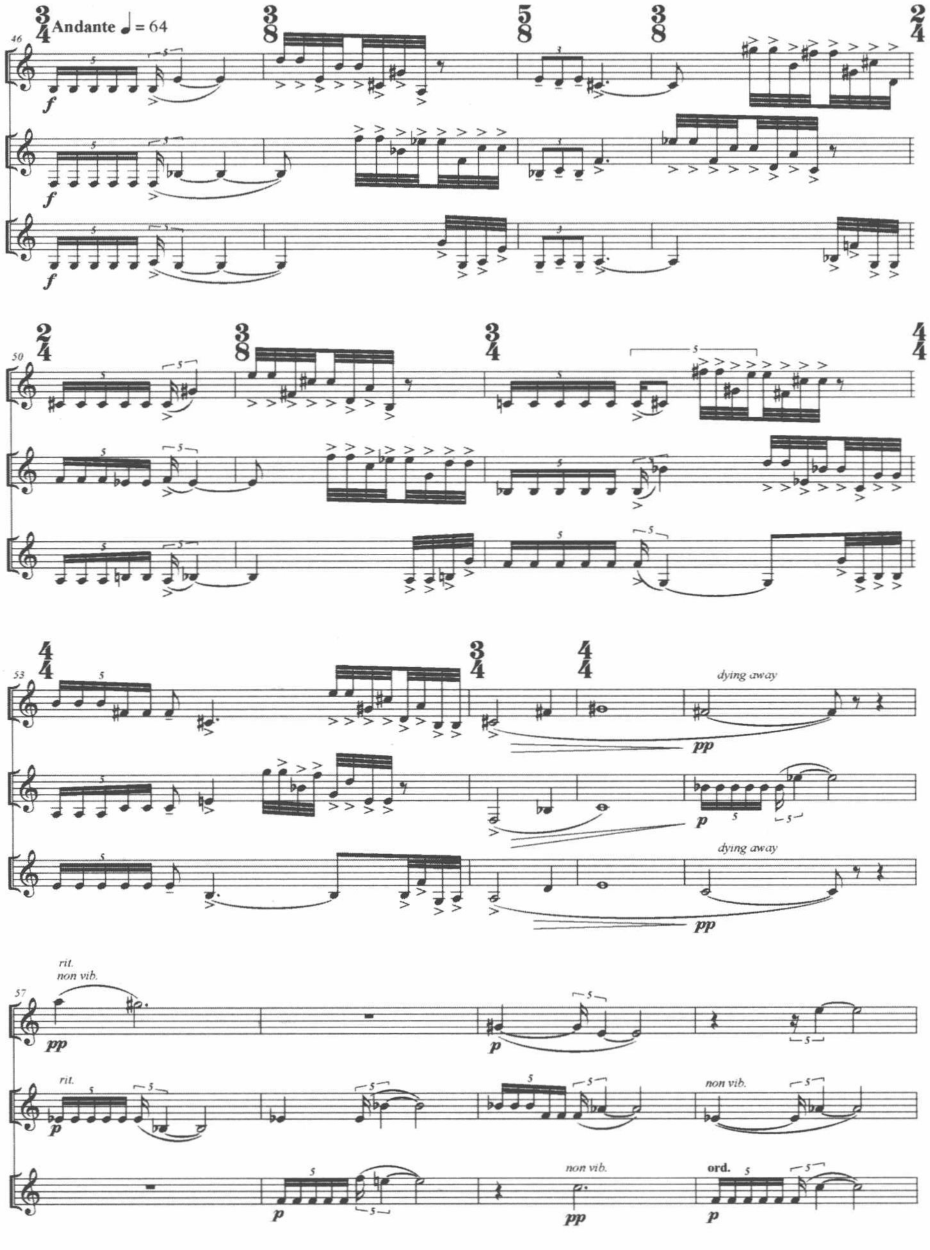
# II 雨　竹

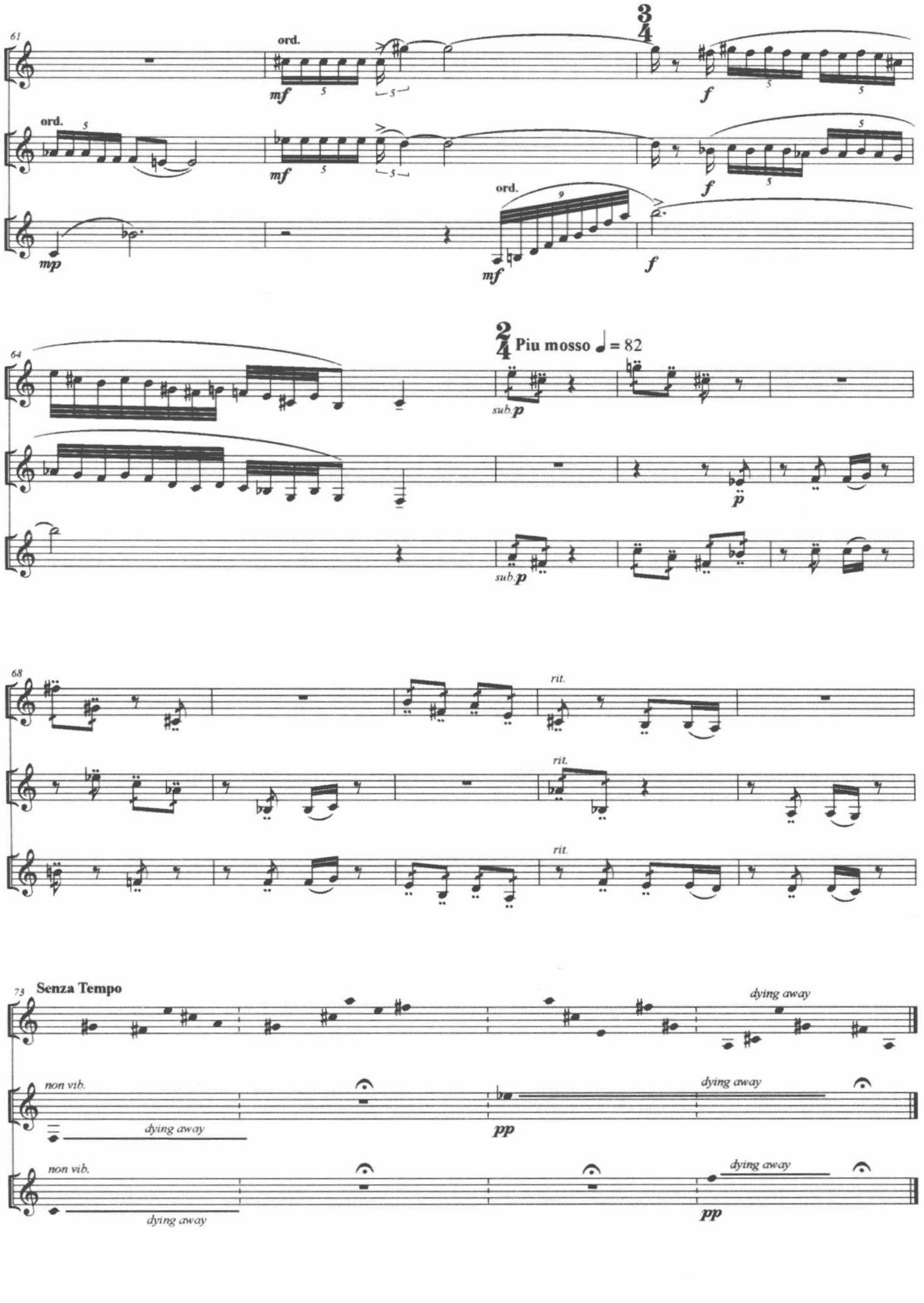


Senza Tempo 安静地
(滴水声)
I Qudi in D
节奏按记谱的疏密，强弱自由处理。
快慢强弱自由处理。
II Qudi in ♭B
III Qudi in C
Andante ♩= 64
dying away
sub.p

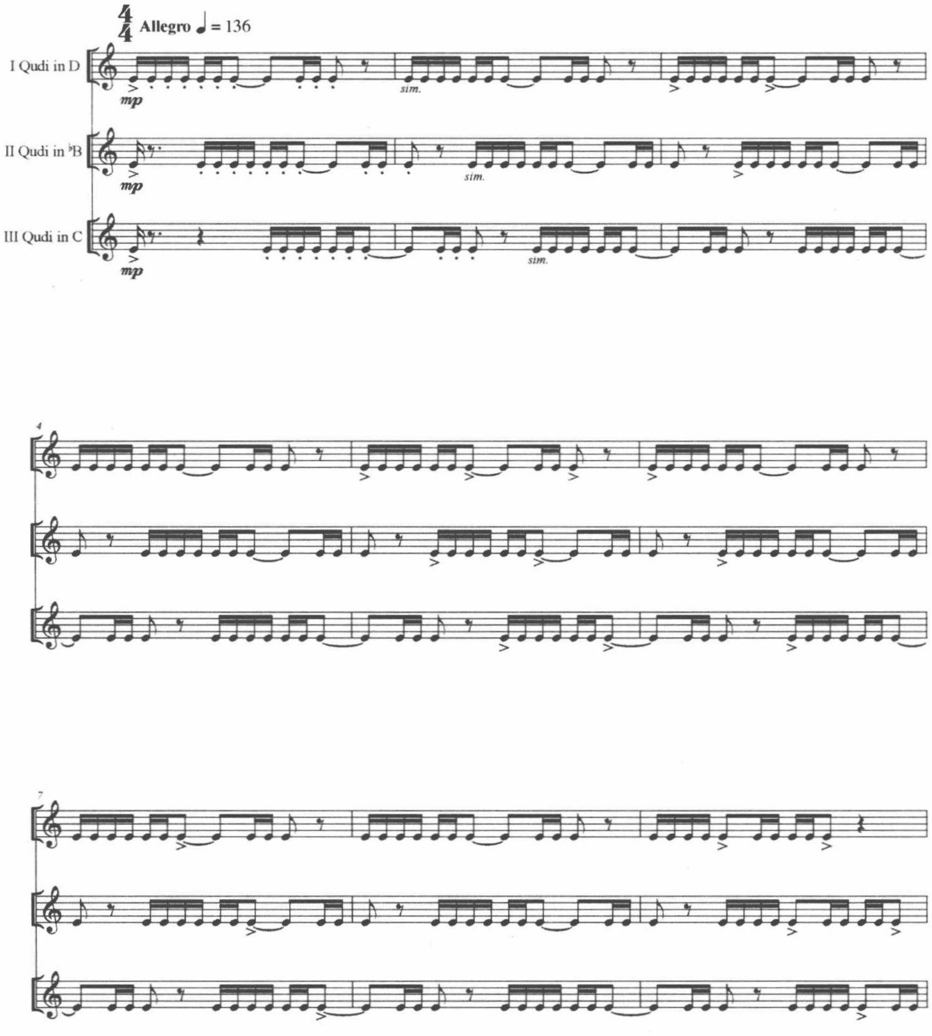

Piu mosso ♩= 82
轻盈 从容
♩= 128

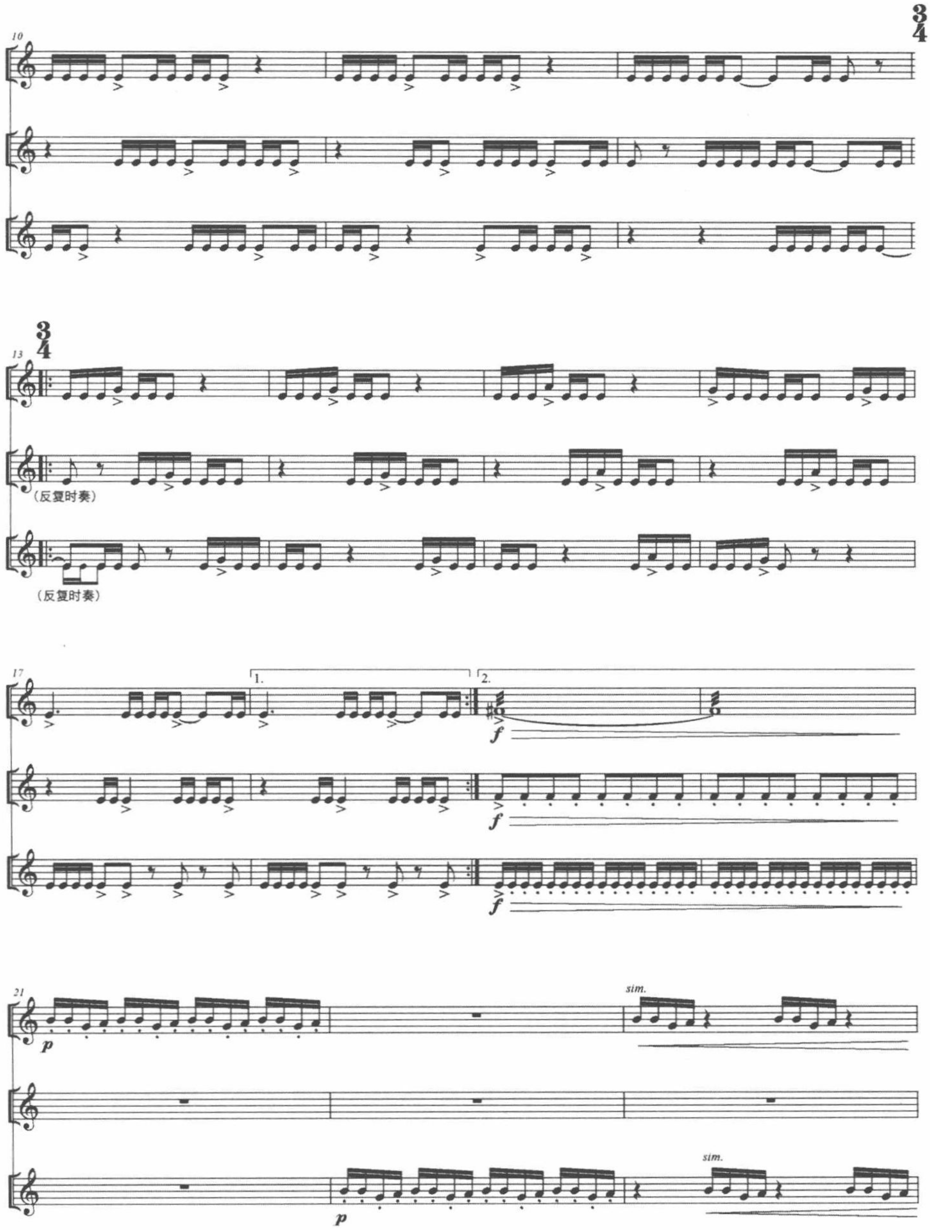

sim.
sim.
sim.
突慢

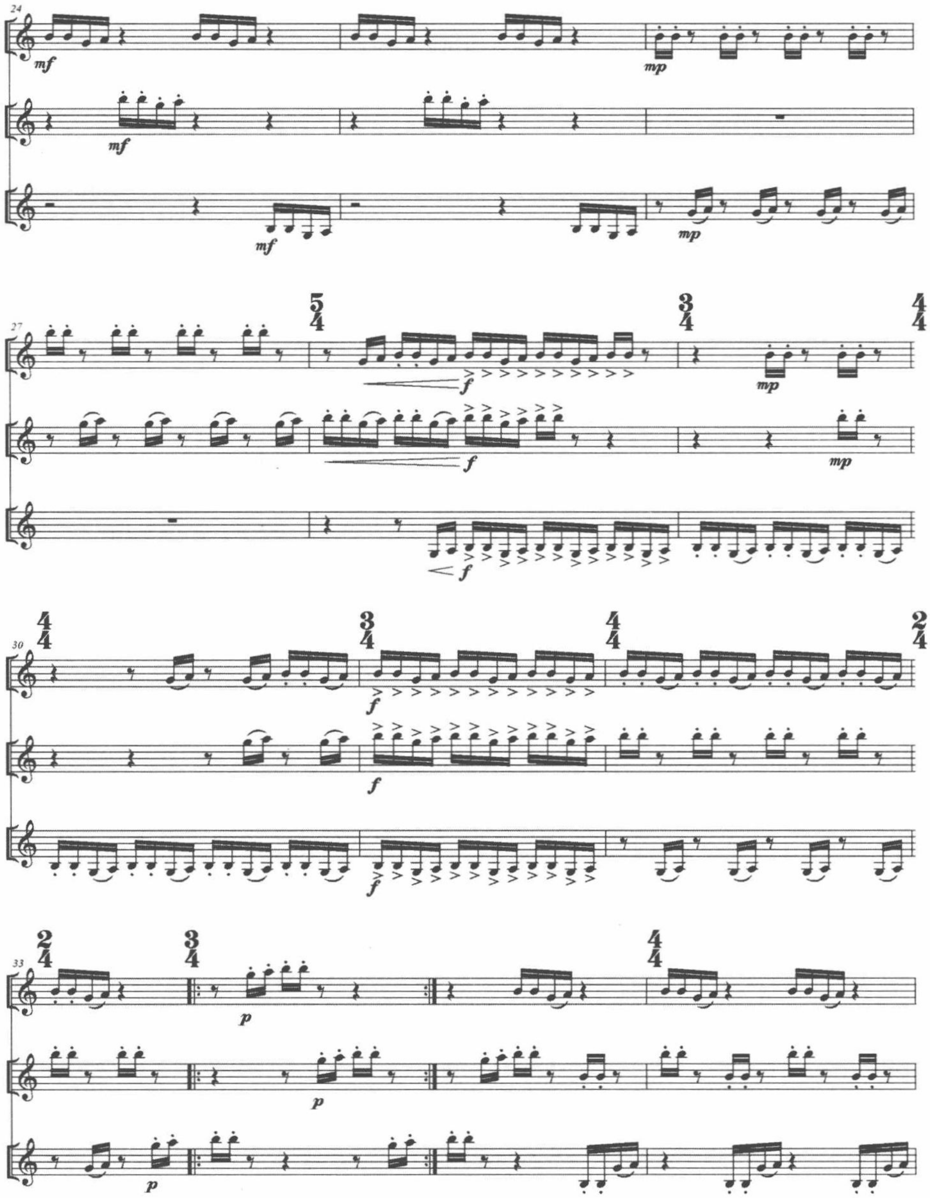

Andante ♩ = 64
dying away
dying away
rit.
non vib.
rit.
non vib.
non vib.
ord.

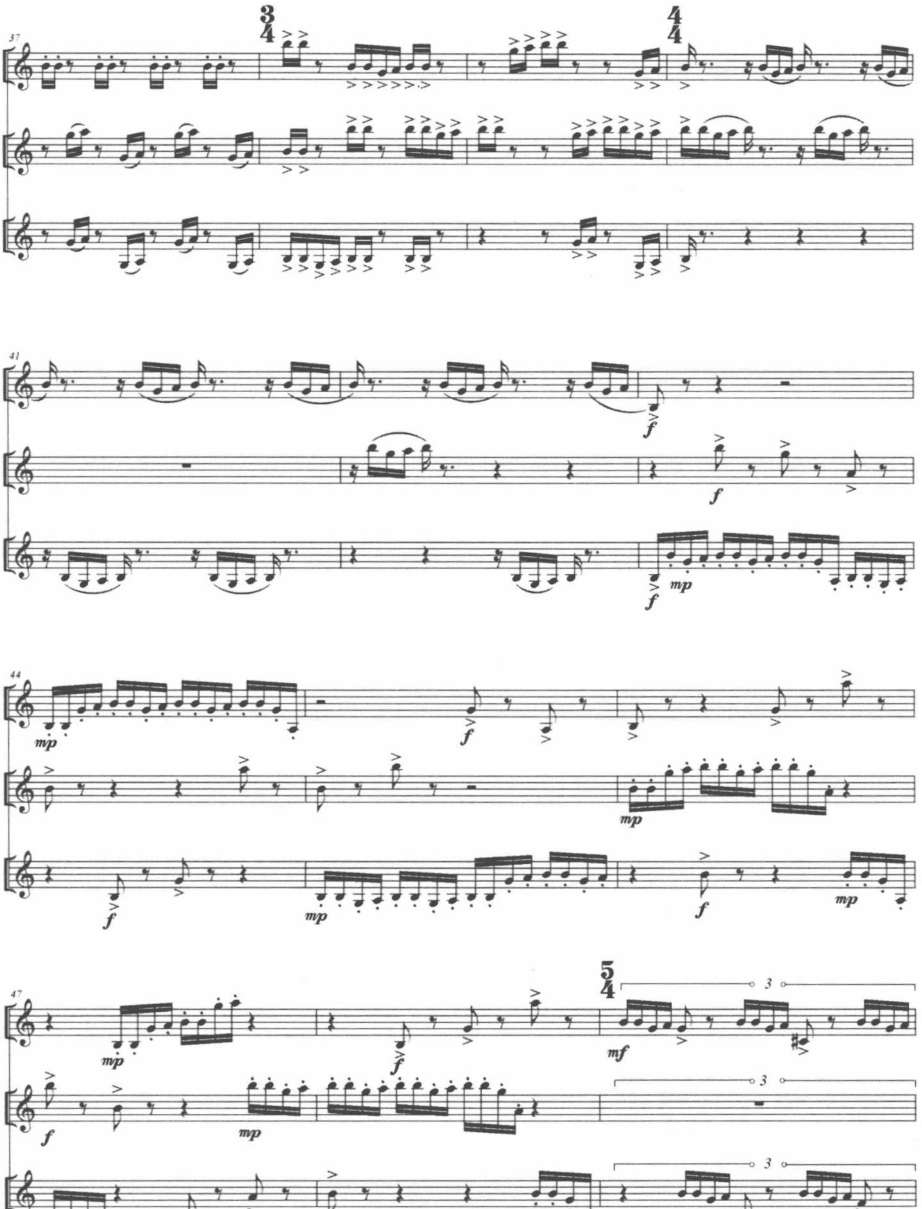

61
ord.
mf
f
mp
64
Piu mosso ♩ = 82
sub. p
p
68
rit.
73 Senza Tempo
non vib.
dying away
pp

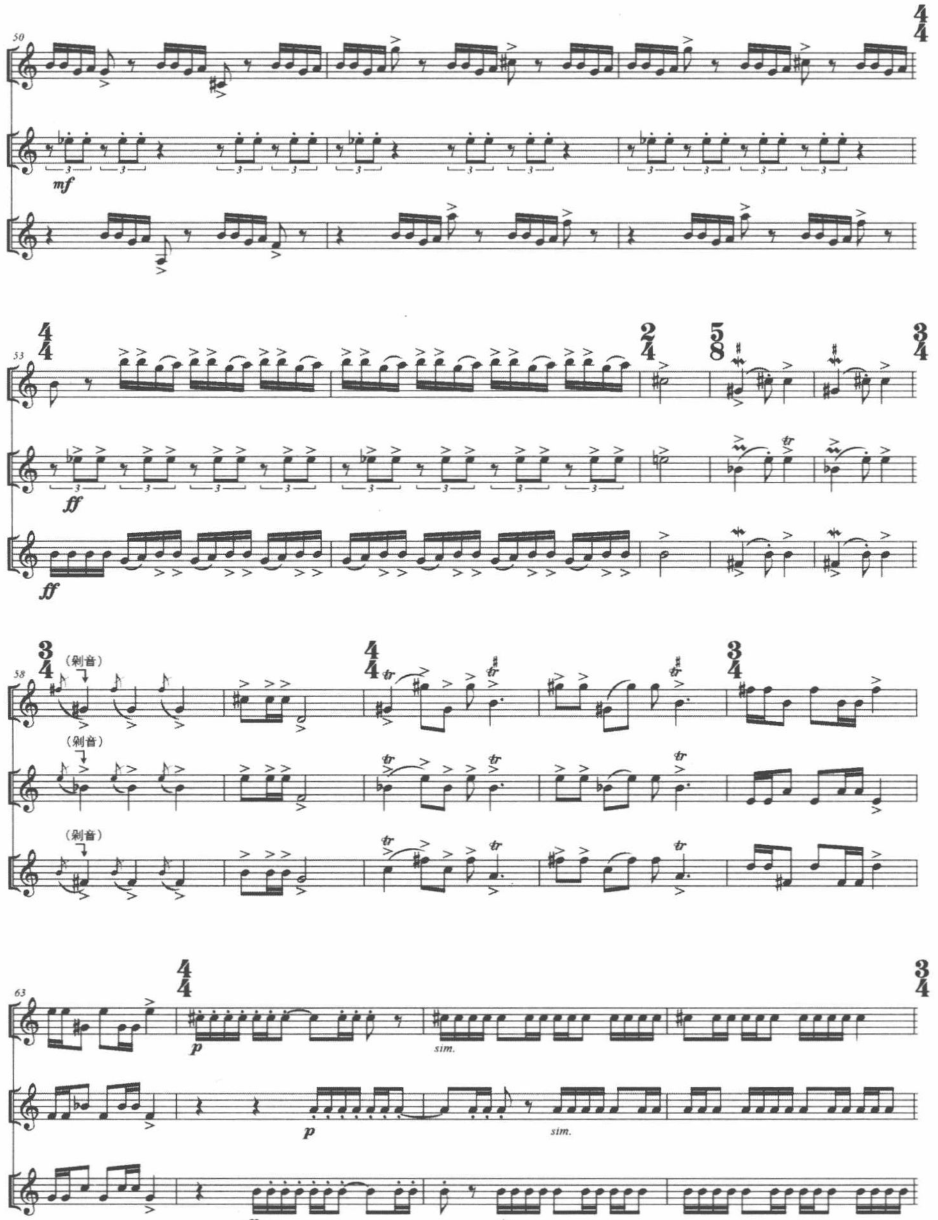
# III 风 竹

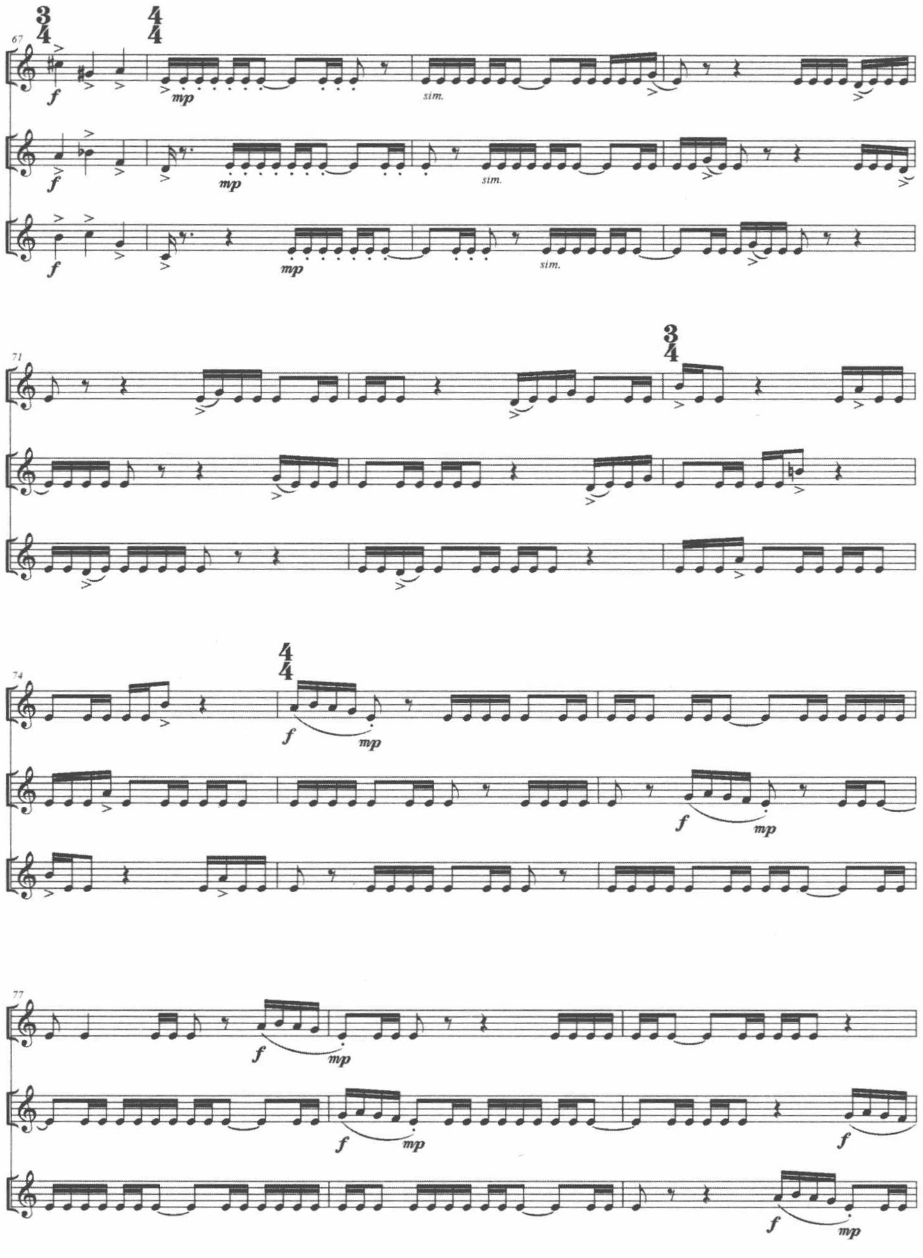


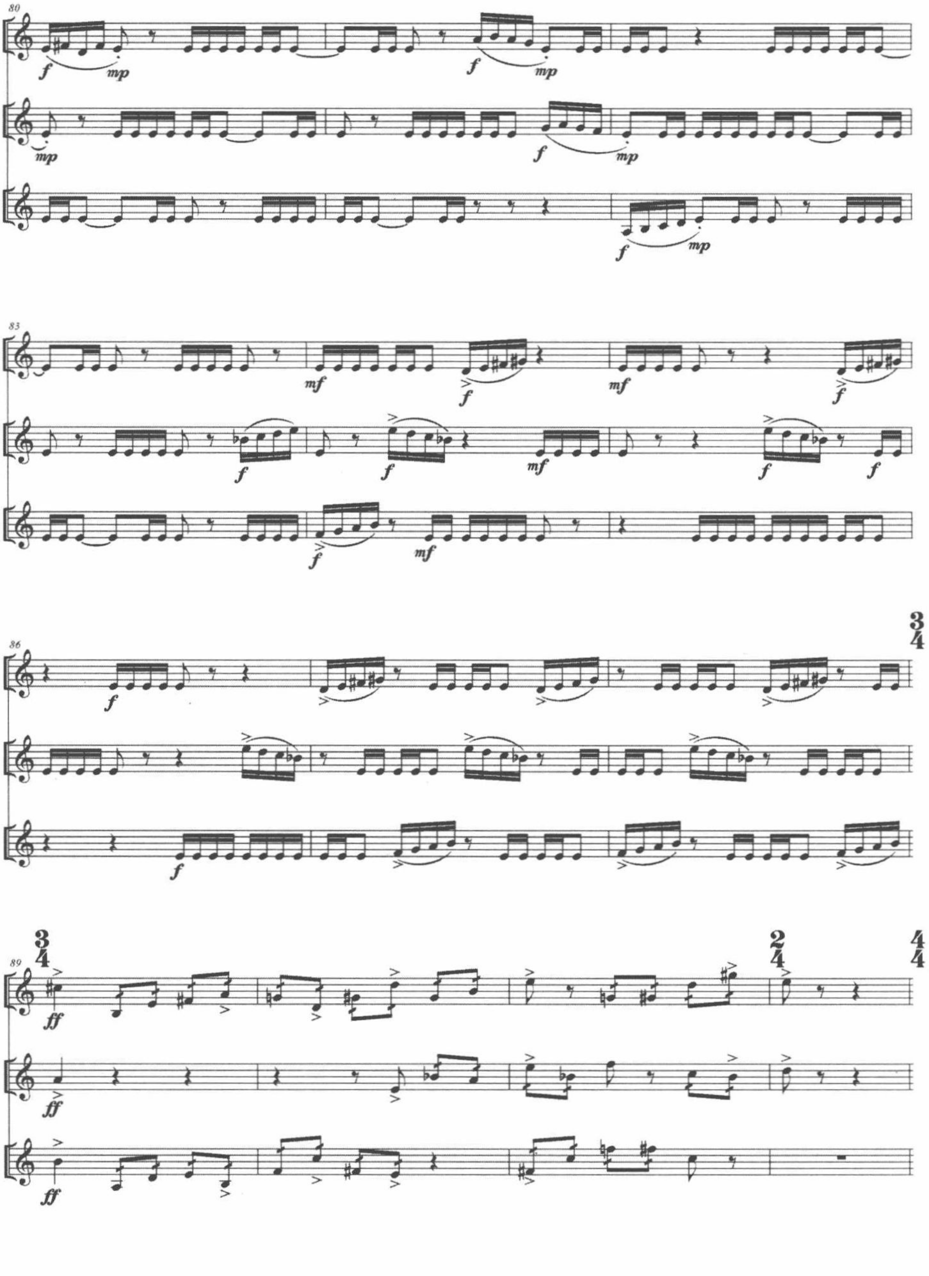

(反复时奏)
(反复时奏)
sim.
sim.

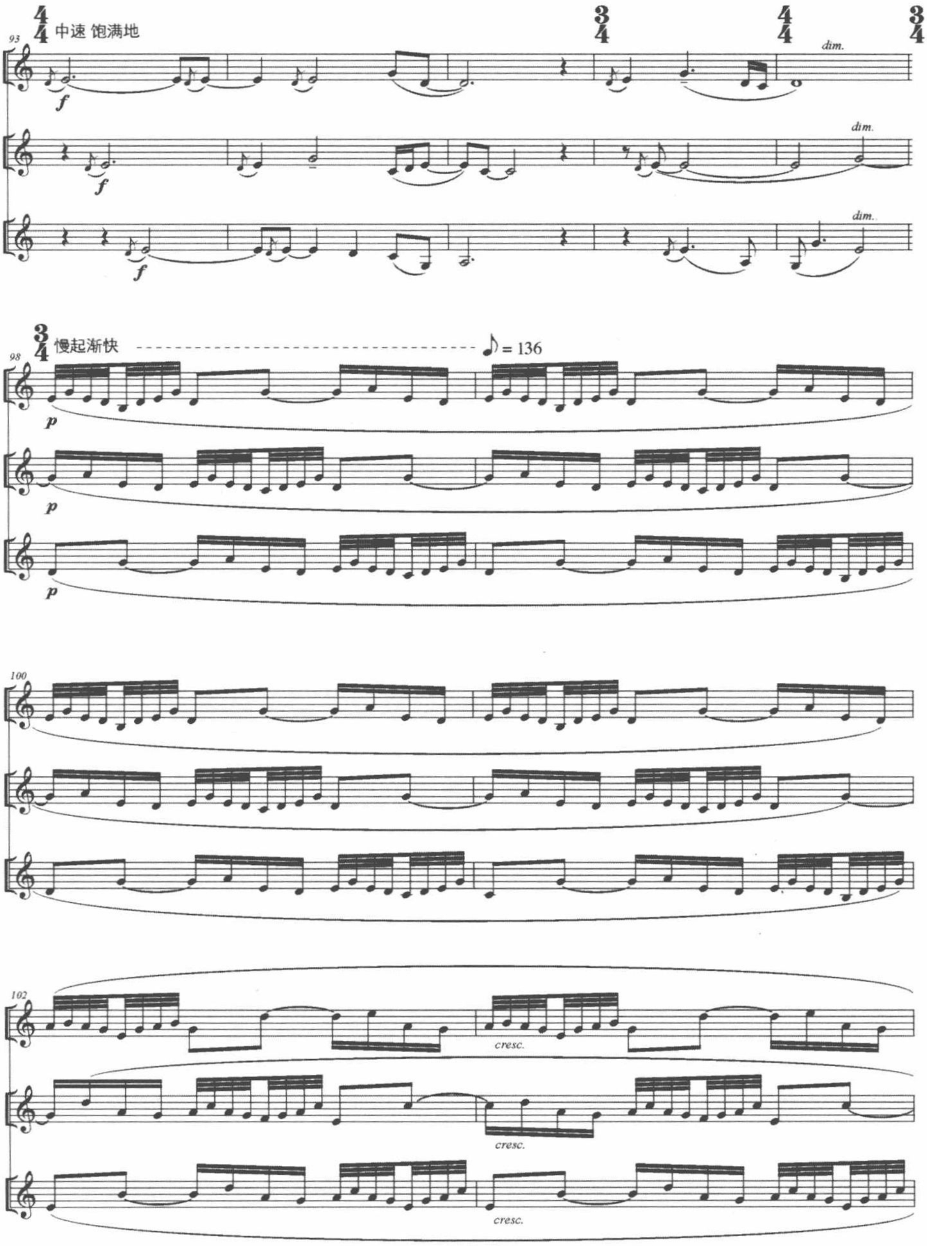

24
mf
mf
mf
mp
mp
27
f
f
f
mp
mp
30
f
f
f
33
p
p
p

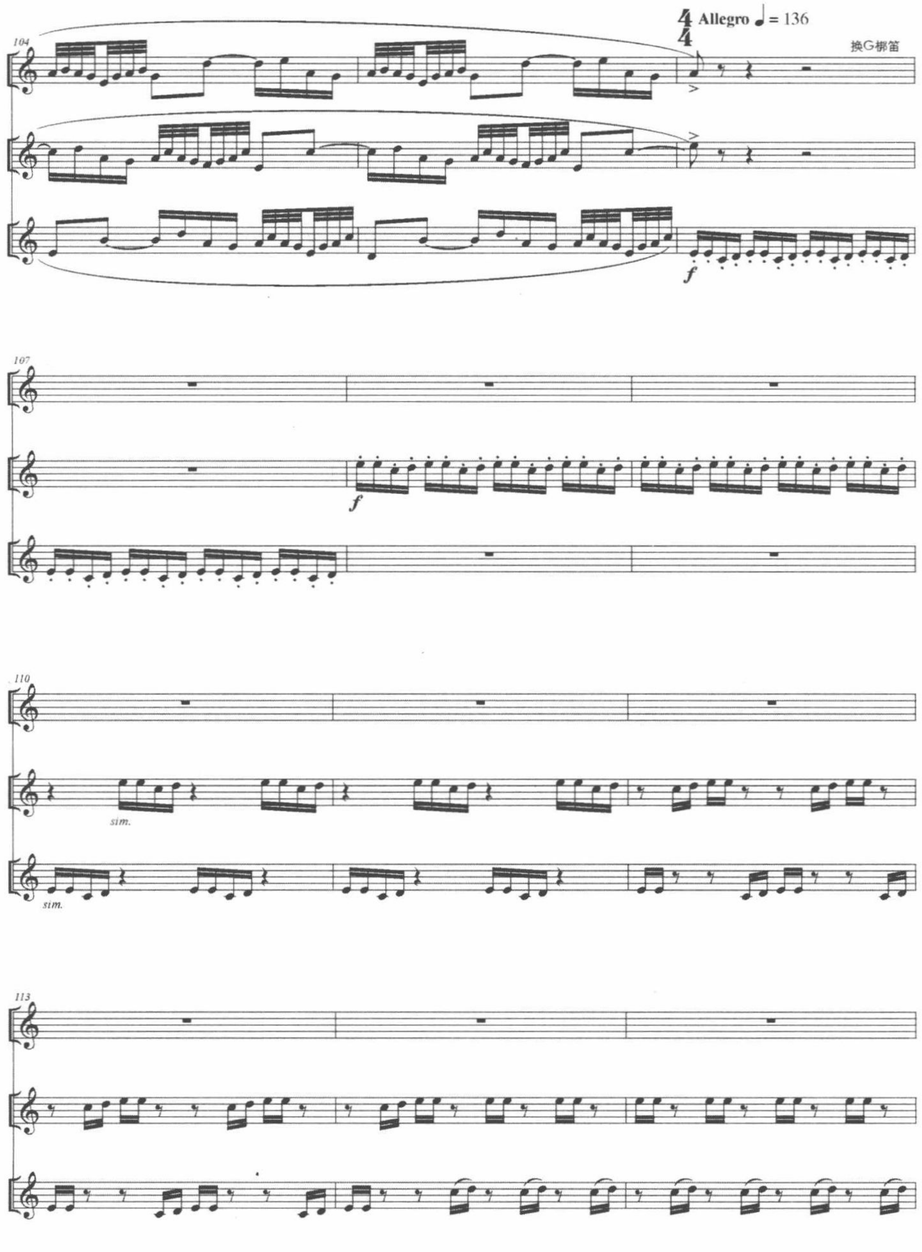


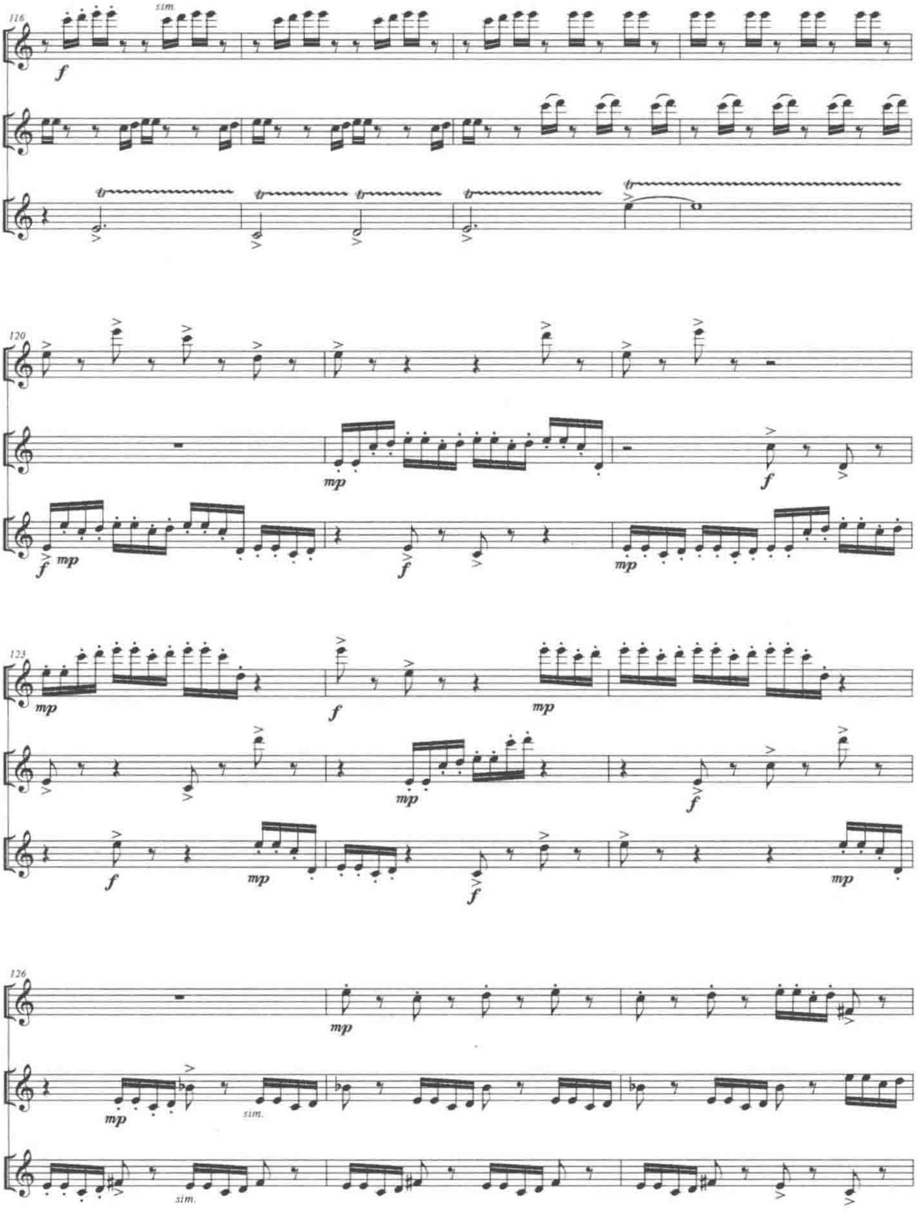

（剁音）
（剁音）
（剁音）
sim.
sim.
sim.

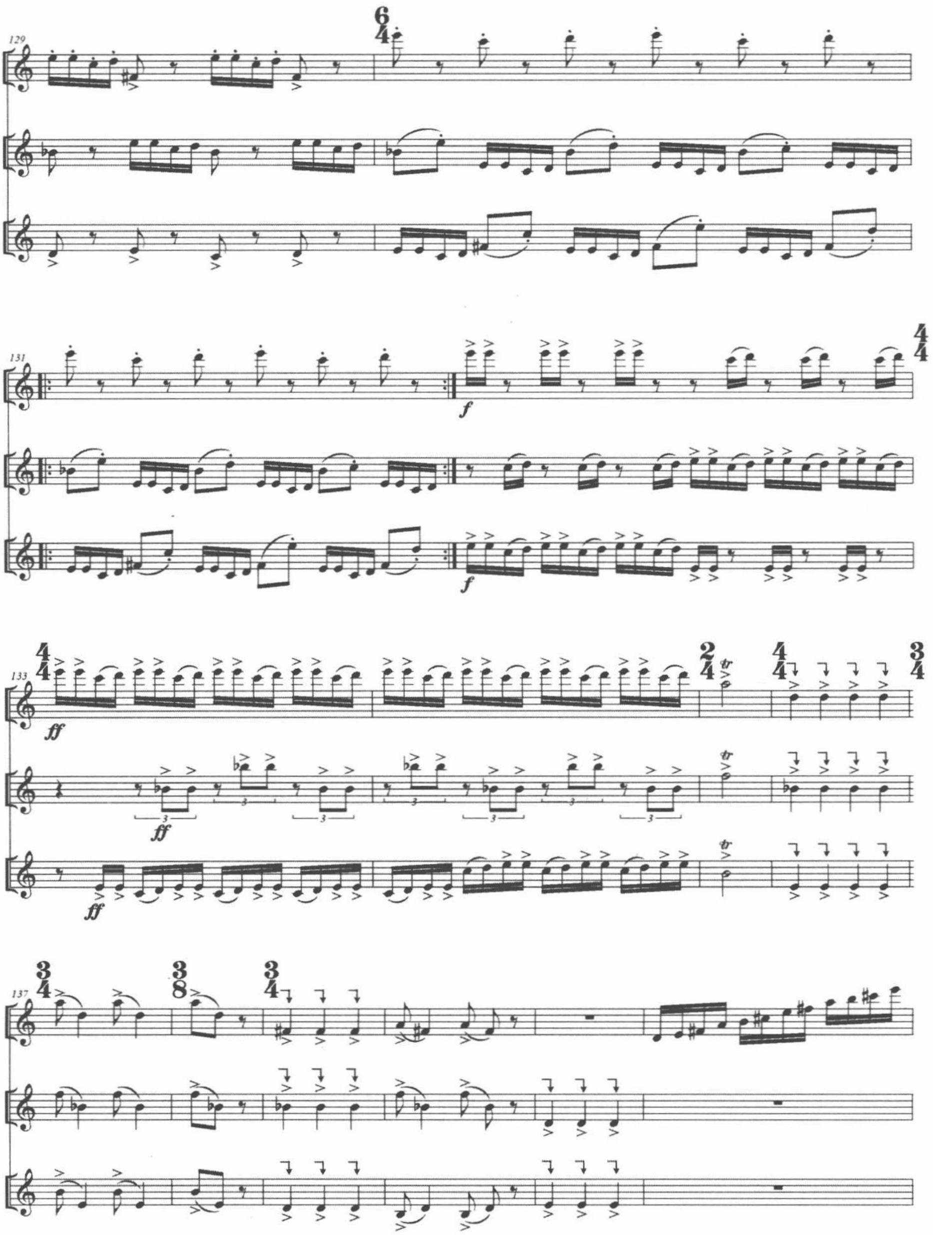

sim.
sim.
sim.

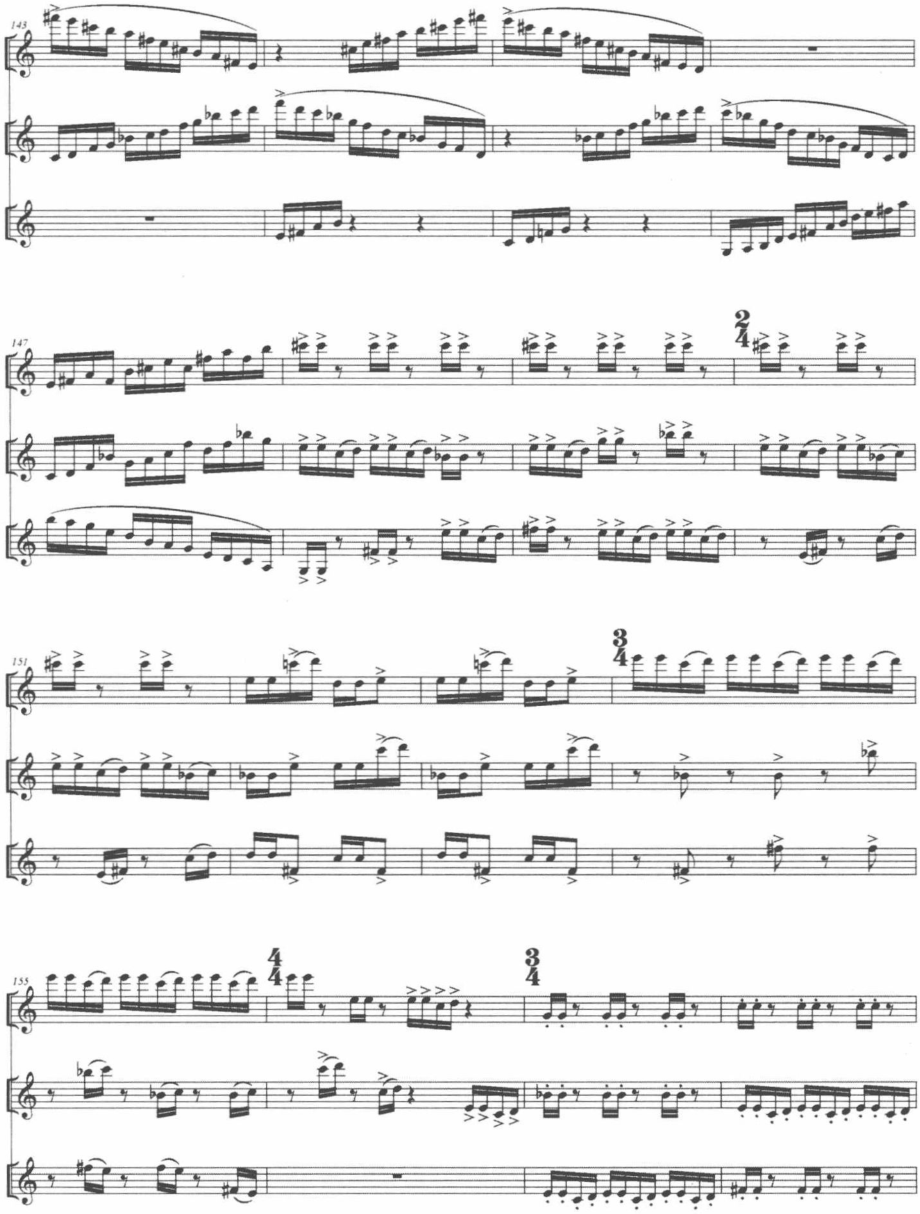


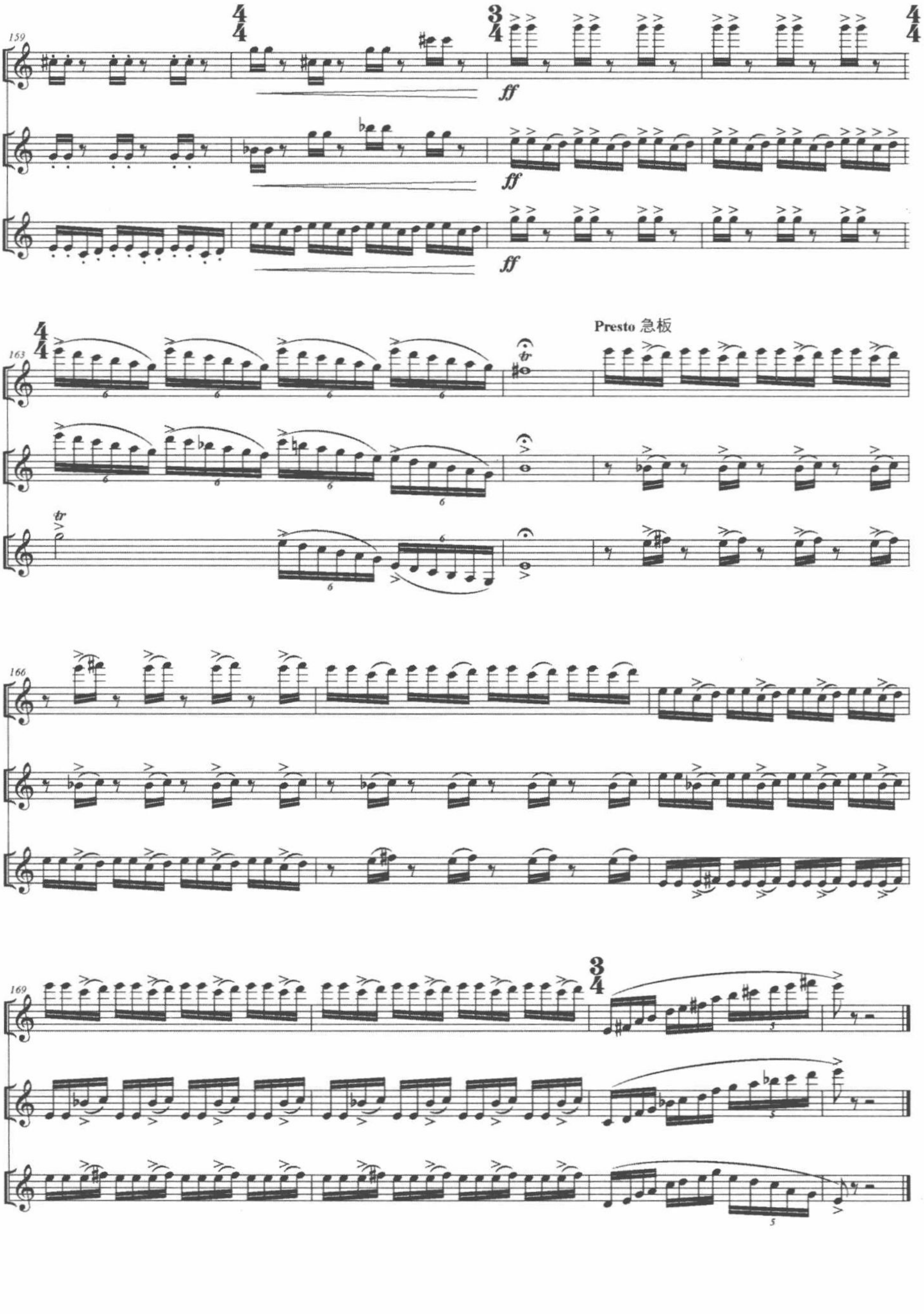

中速 饱满地
dim.
dim.
dim.
慢起渐快
♪ = 136
cresc.
cresc.
cresc.


Allegro ♩= 136
换G梆笛
104
f
107
f
110
sim.
sim.
113


116
sim.
f
120
f
mp
123
mp
126
sim.


129
131
f
133
ff
137




159
ff
ff
ff
163
Presto 急板
166
169

贾国平(*1963)

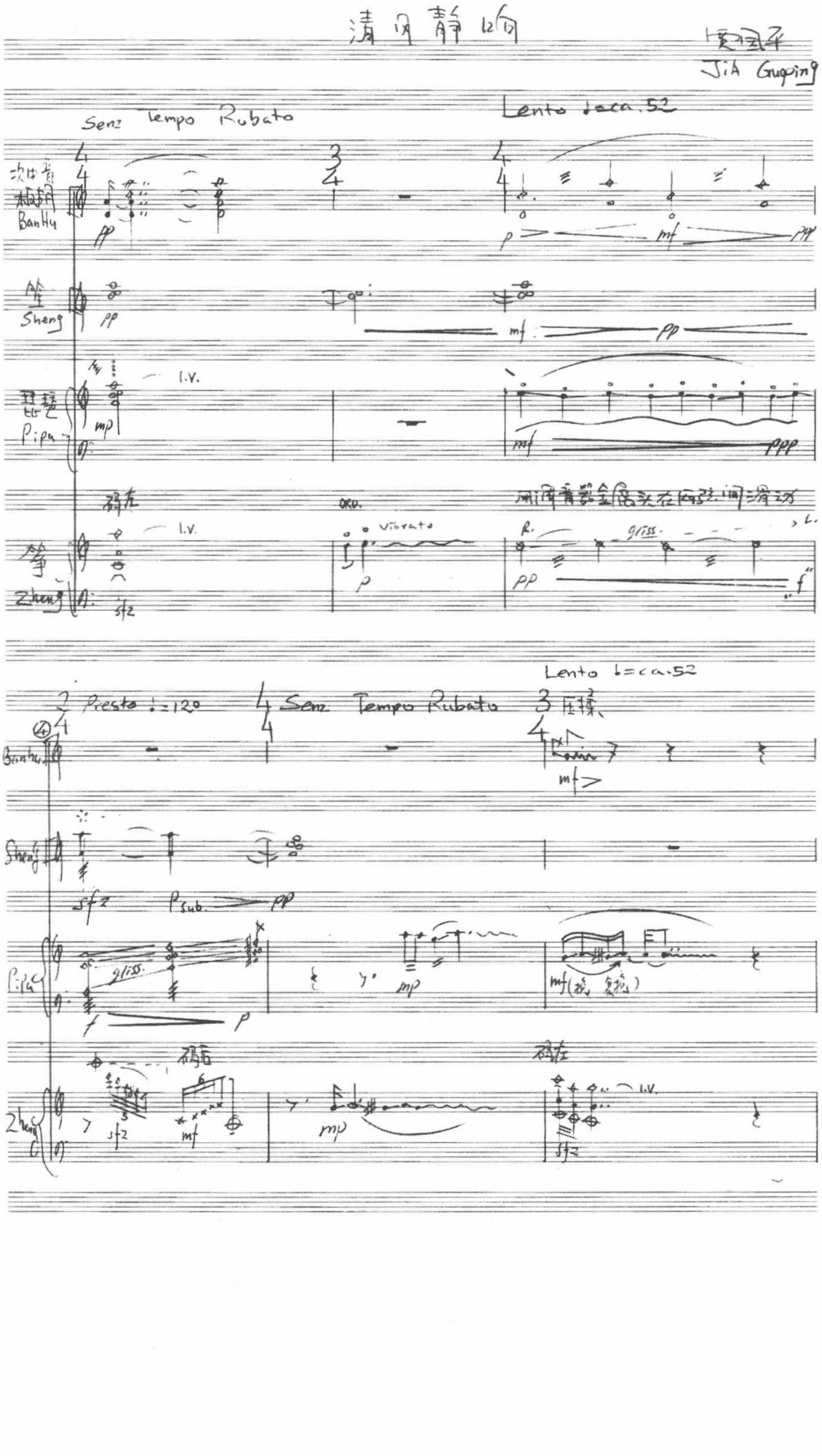
# 清风静响(2011)

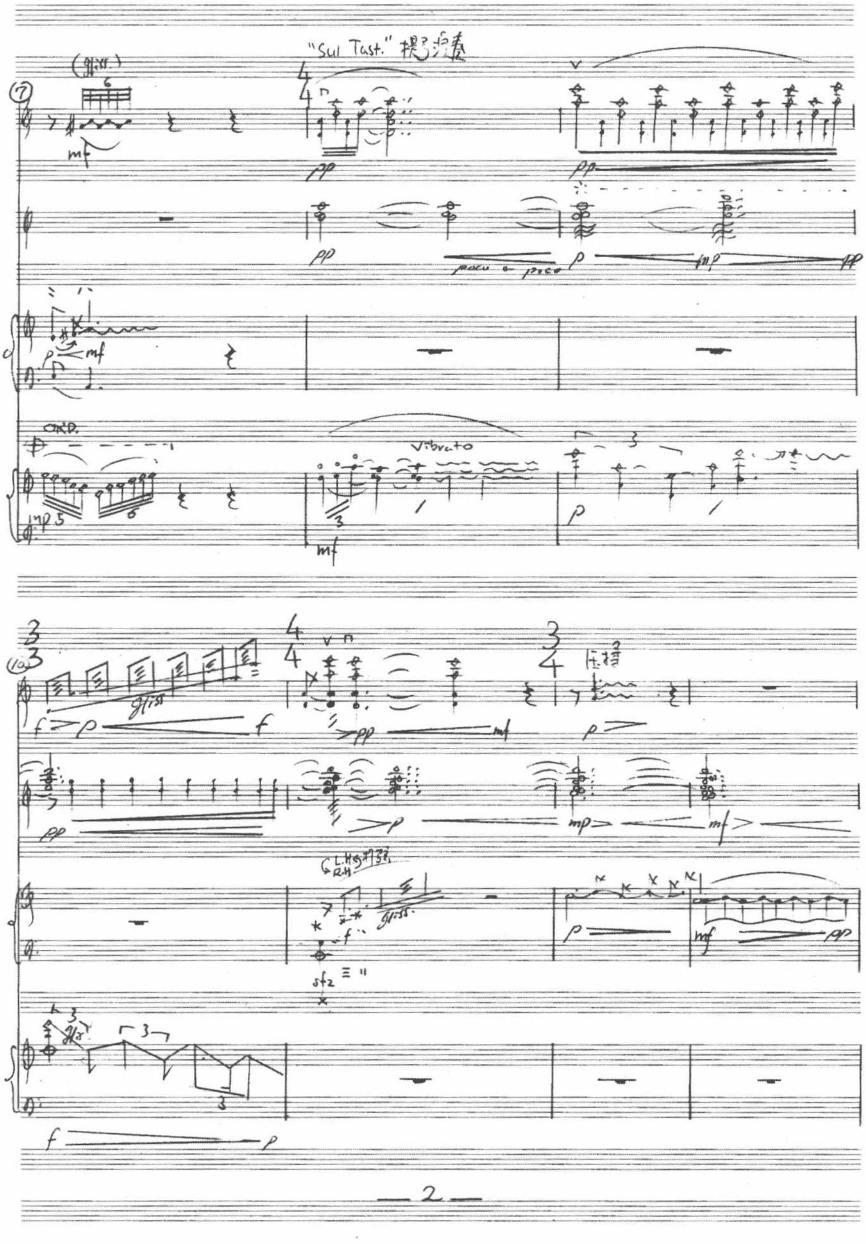
为琵琶、古筝、板胡和笙而作

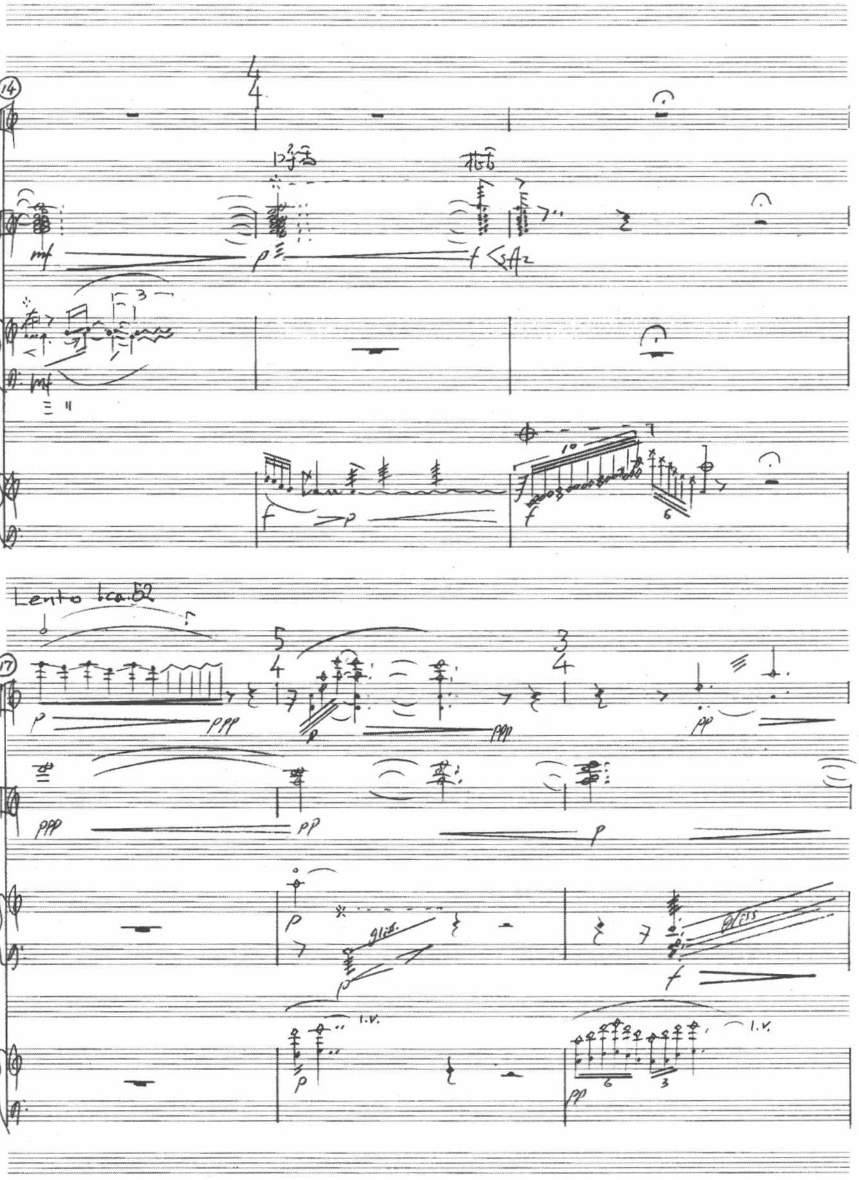
Jia Guoping(*1963)

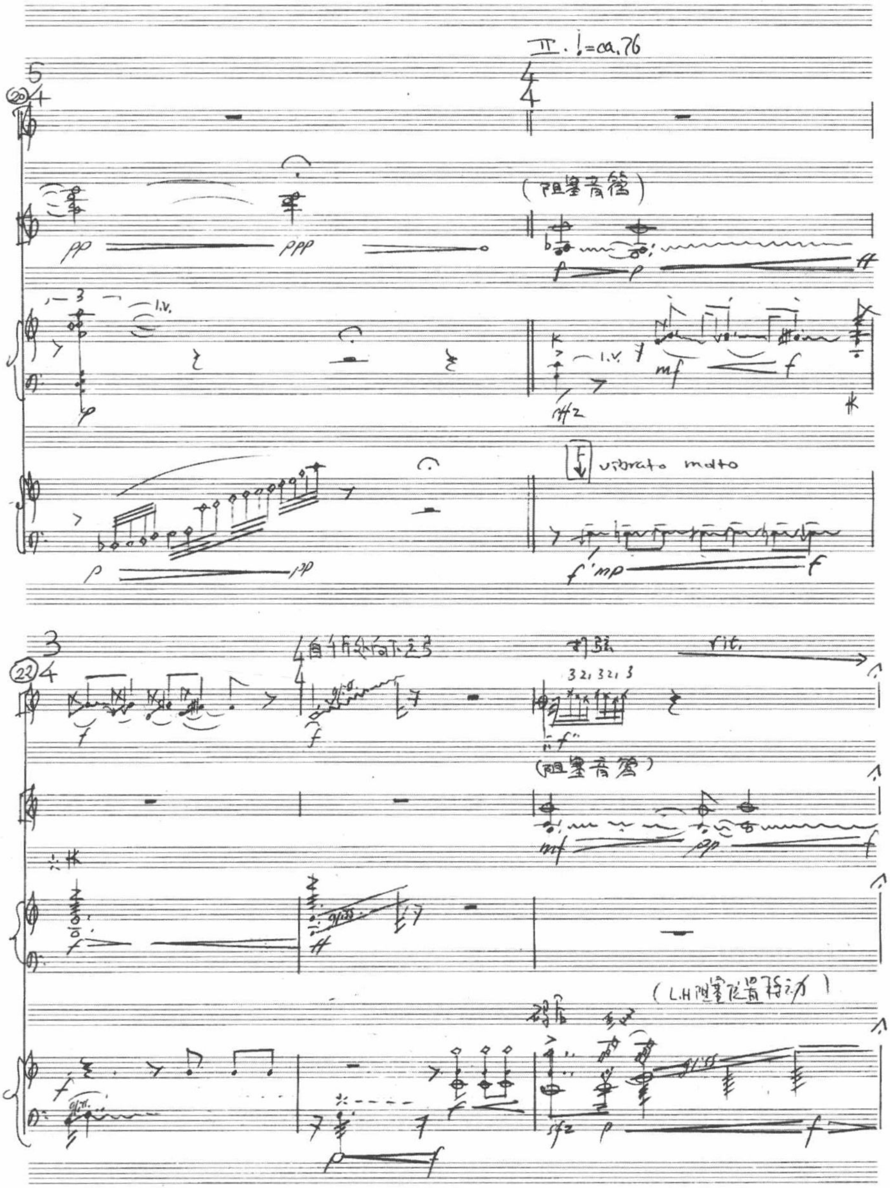
# Whispers of a gentle wind(2011)

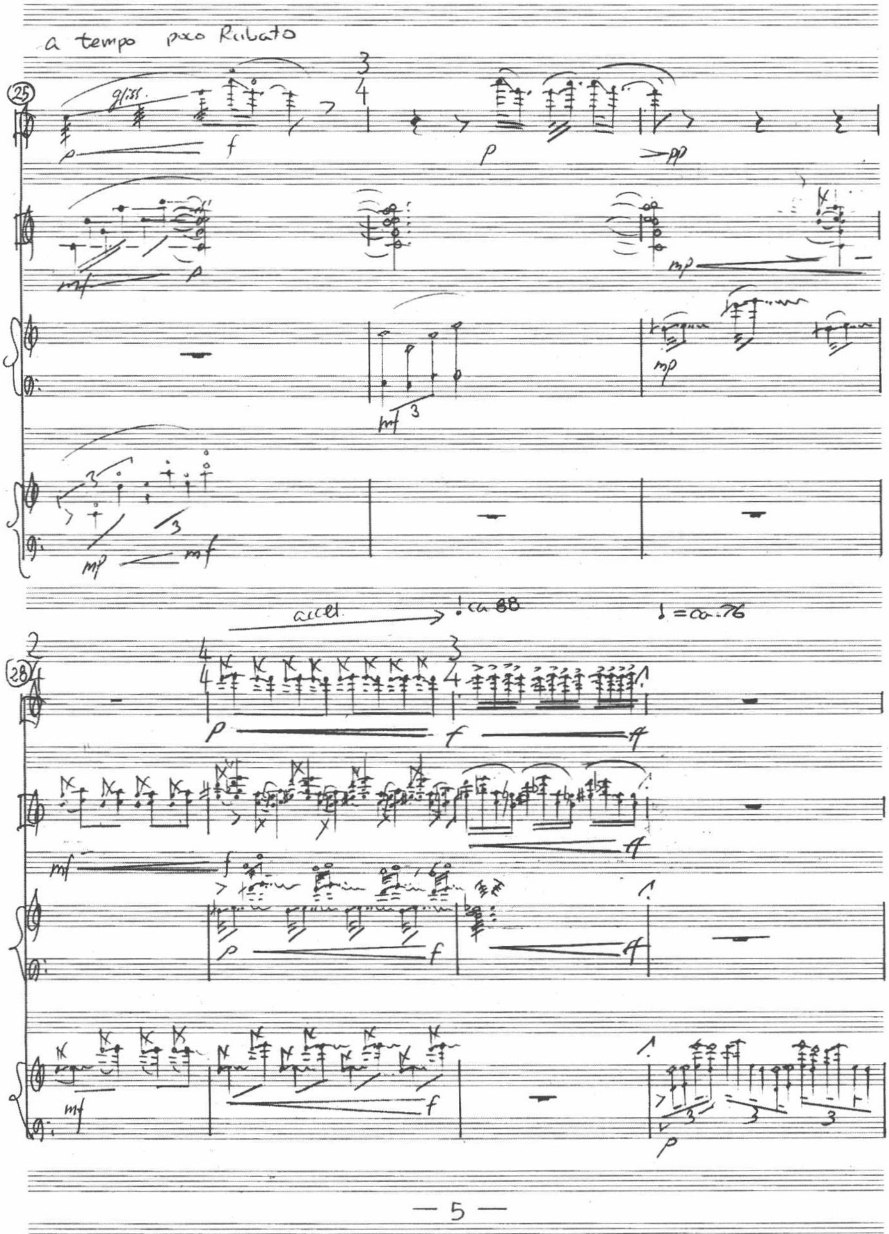
for Pipa, Zheng, Banhu and Sheng

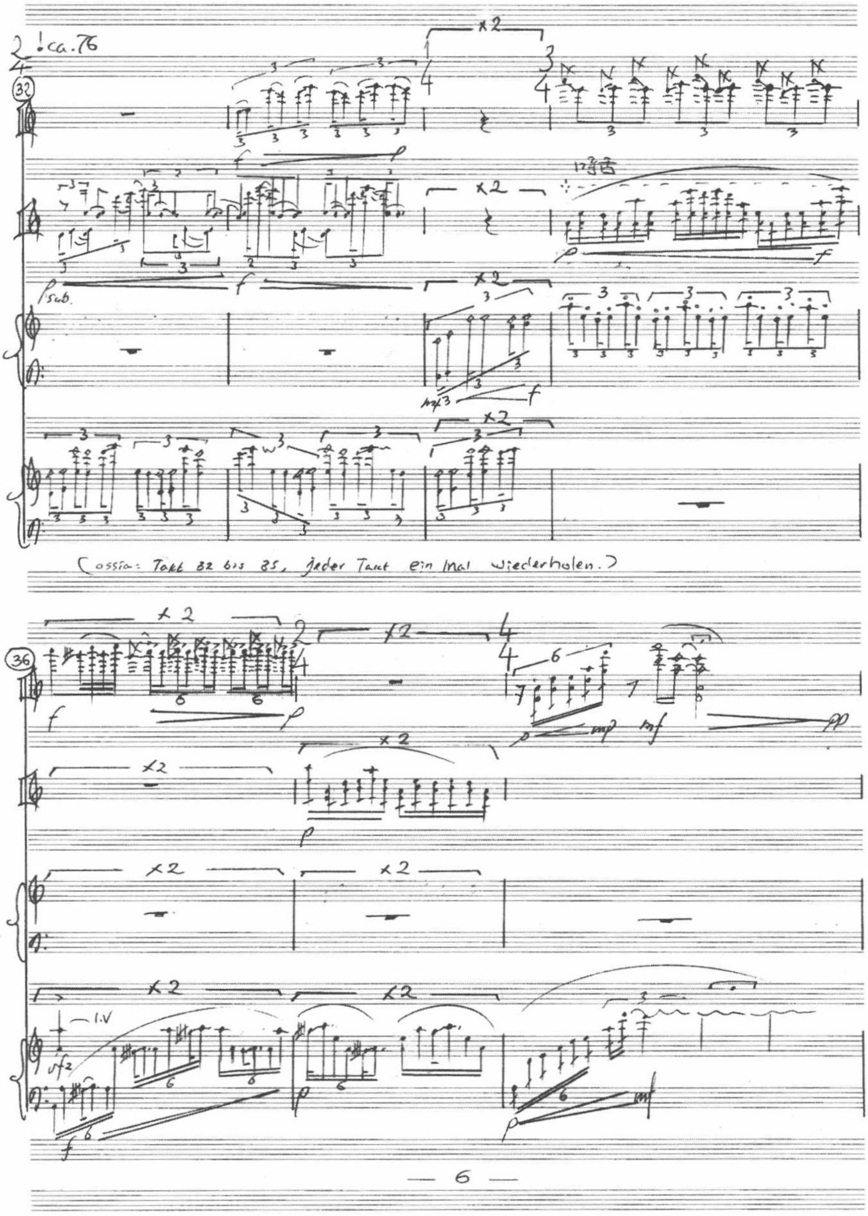

清风静响
Jia Guoping
Senz Tempo Rubato
Lento
BanHu
笙
Sheng
琵琶
Pipa
筝
Zheng
Presto
Senz Tempo Rubato

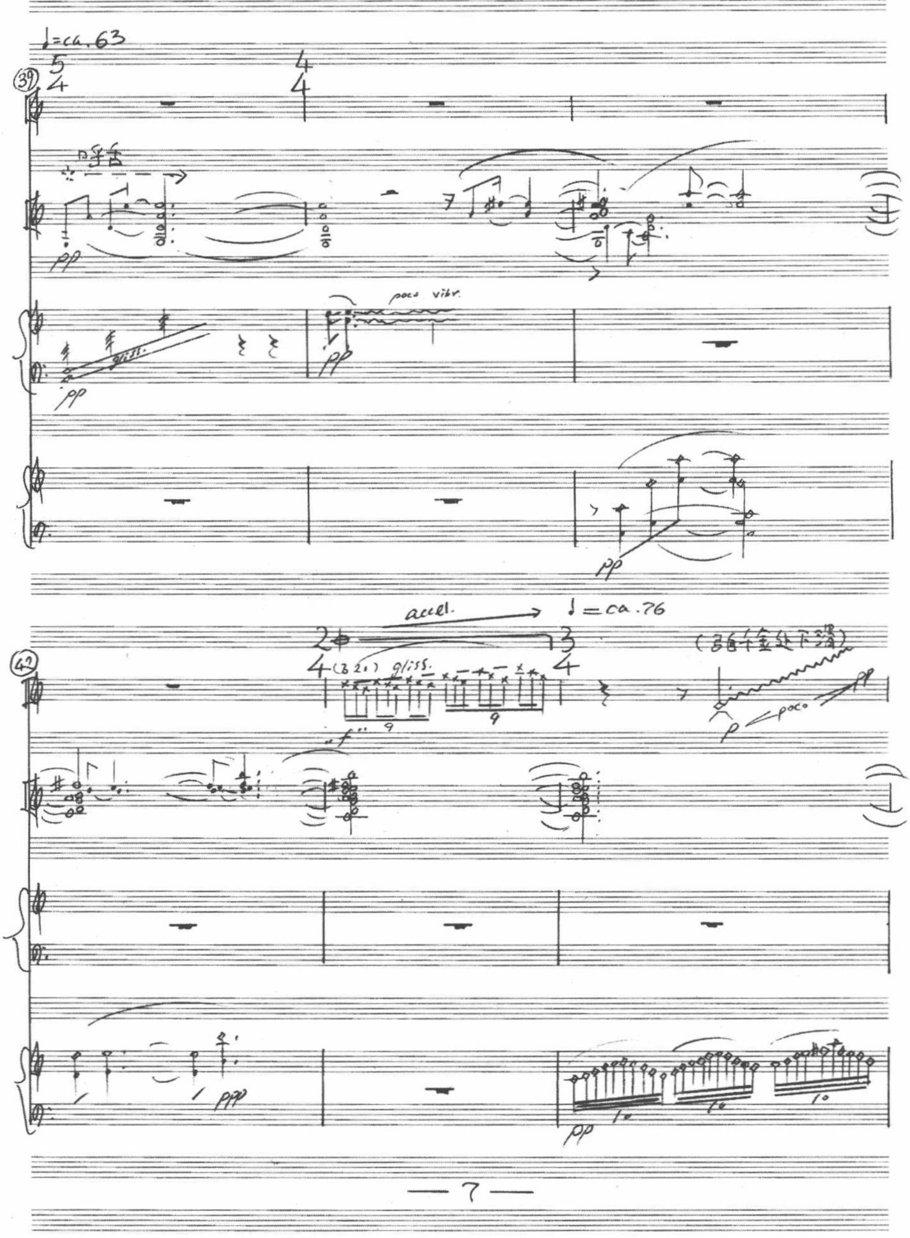

"Sul Tast."
poco a poco
ORD.
Vibrato
— 2 —

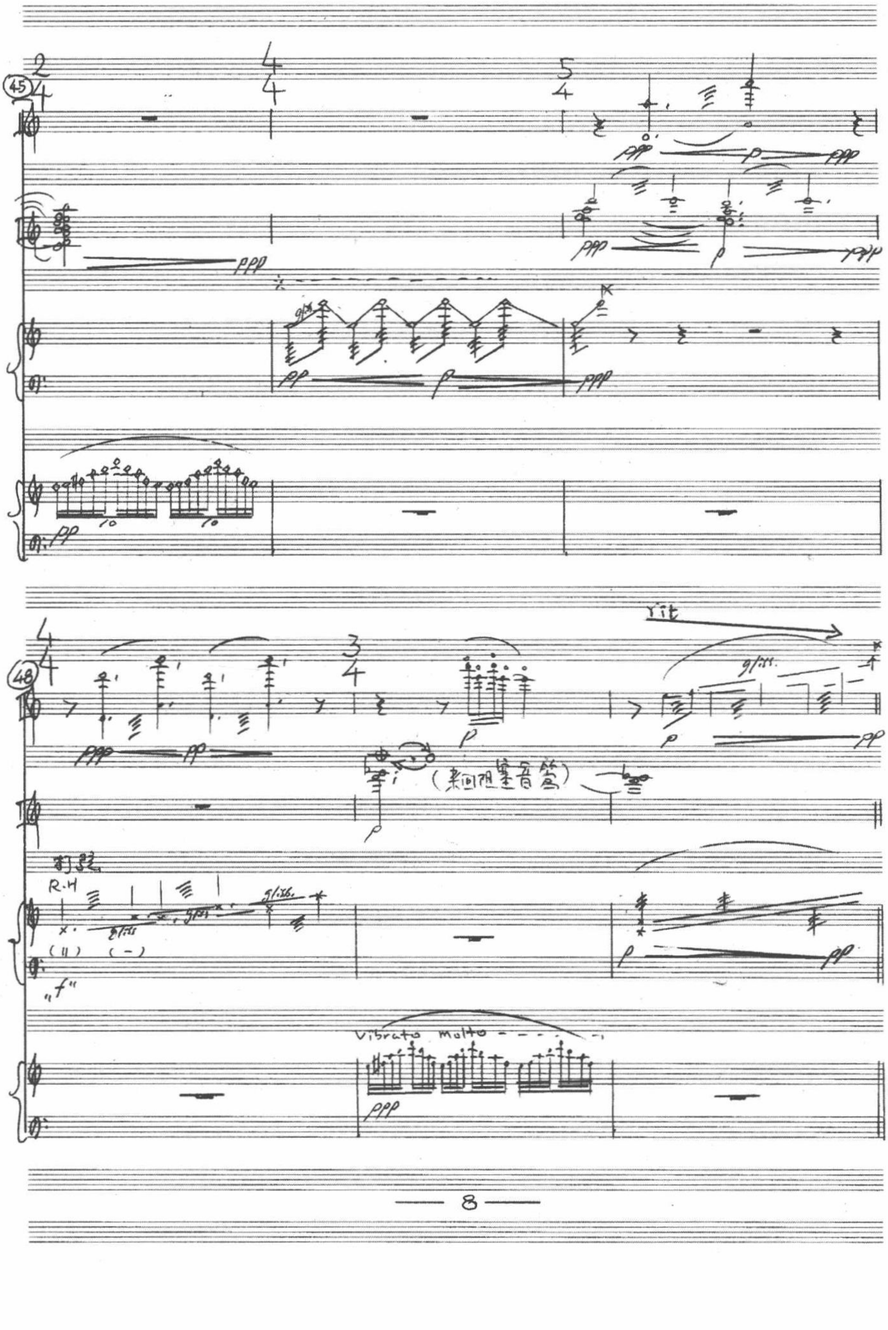

Lento
gliss.
l.v.
— 3 —

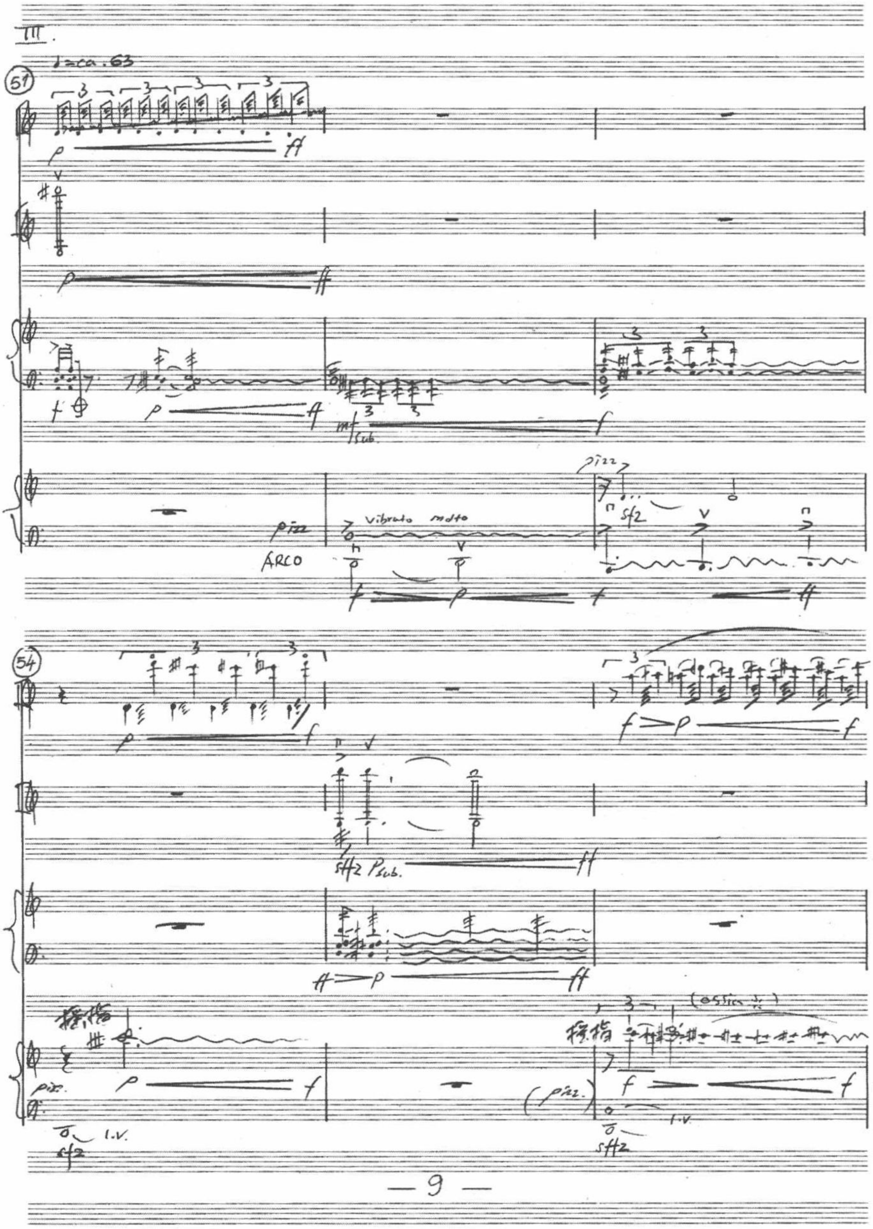

II. ♩=ca.76
(阻塞音管)
l.v.
vibrato molto
rit.
(阻塞音管)

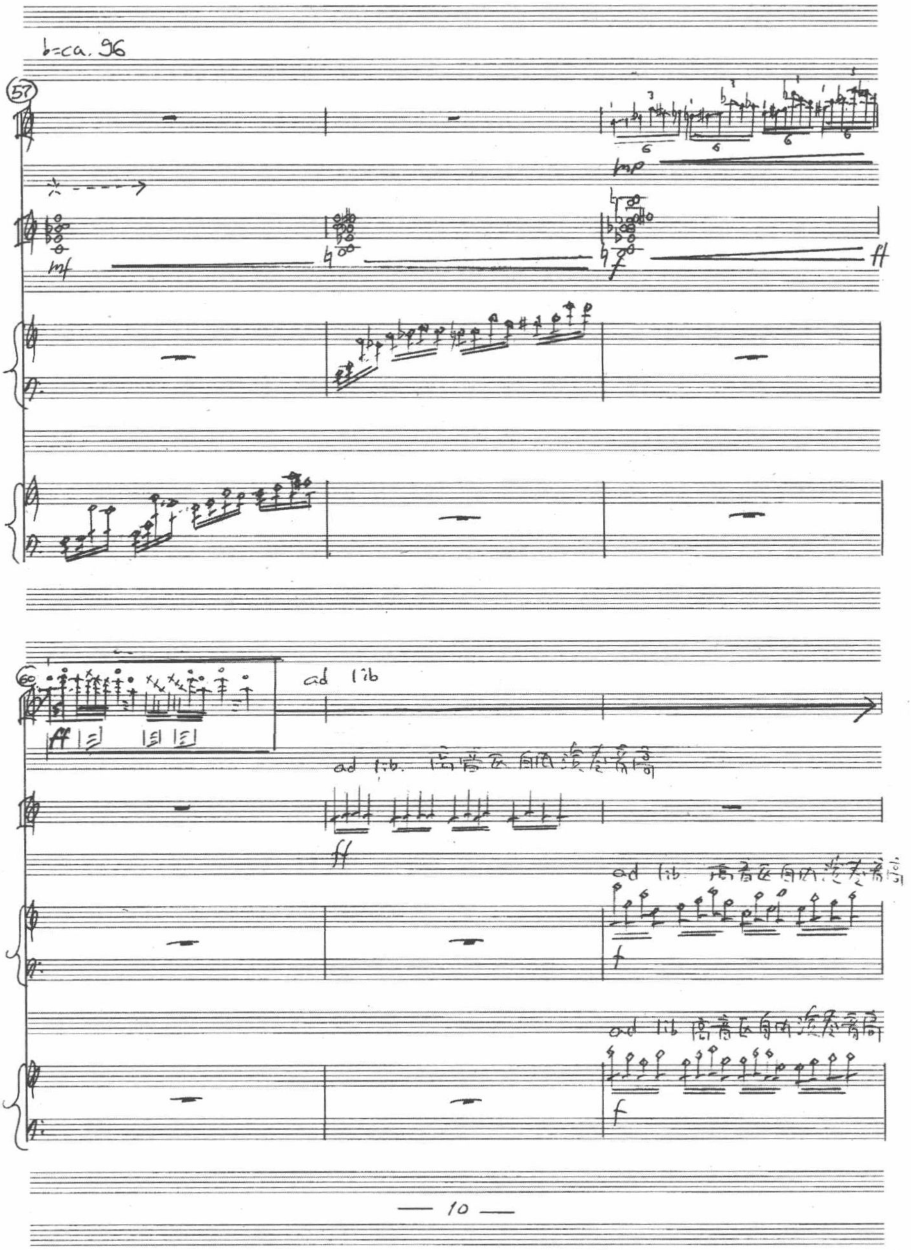

a tempo poco Rubato
gliss.
accel.
♩=ca.88
♩=ca.76
— 5 —

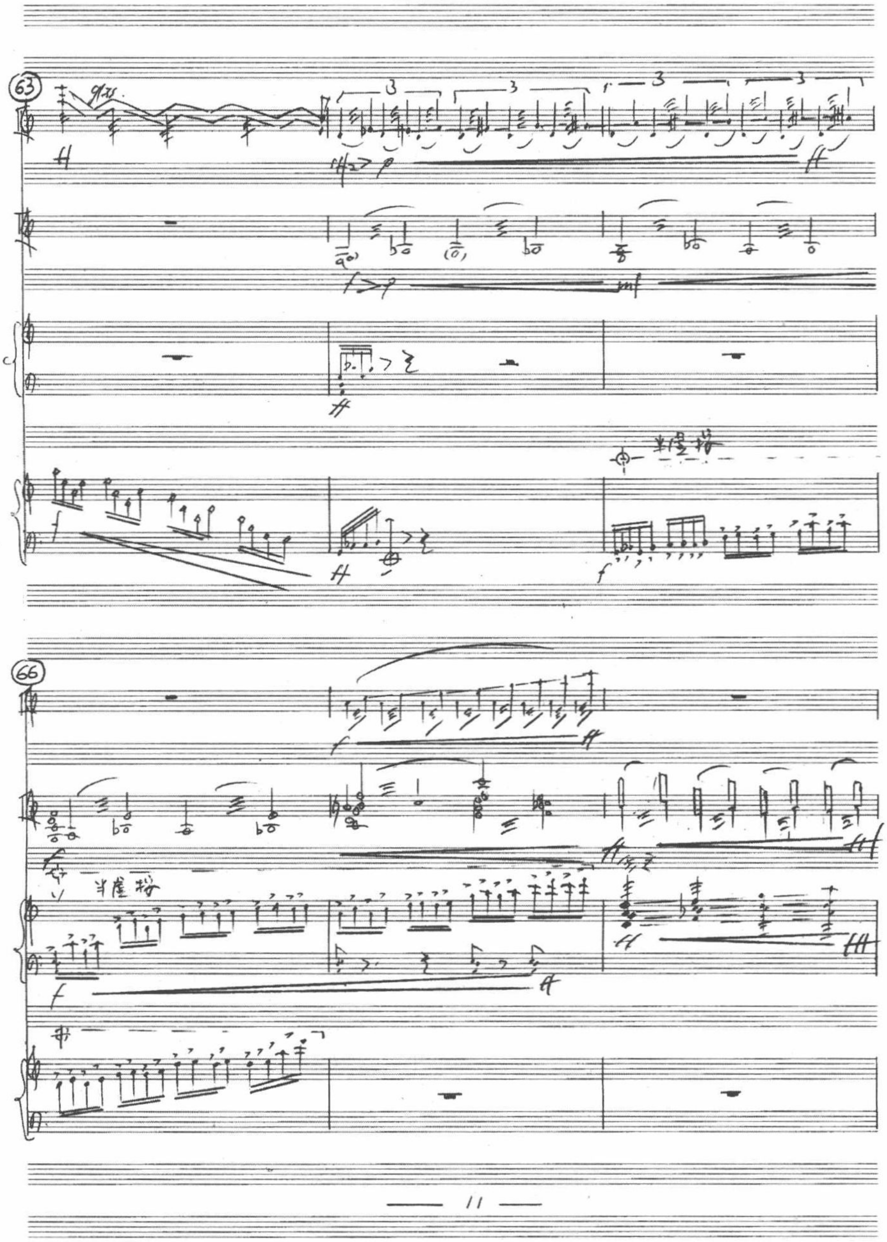

ca. 76
(ossia: Takt 32 bis 35, jeder Takt ein mal wiederholen.)
— 6 —

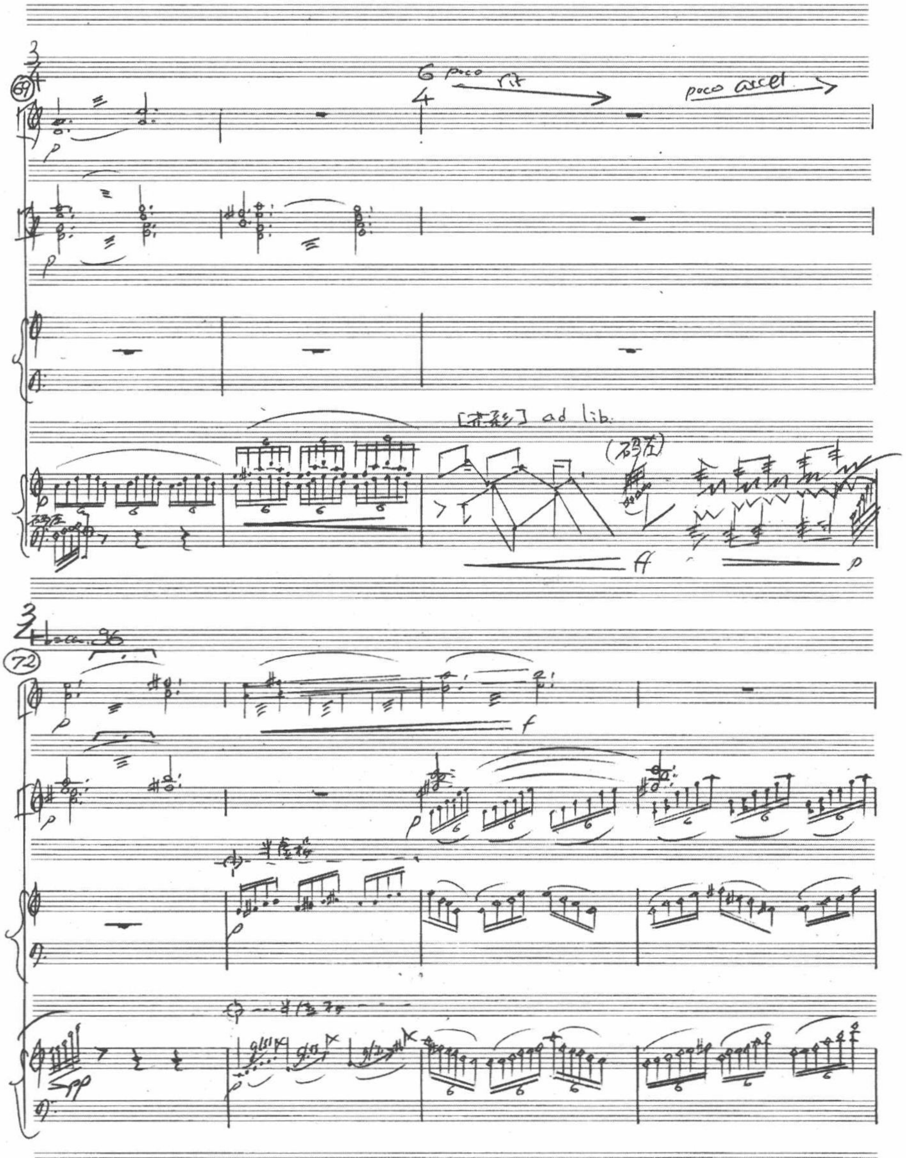

♩=ca.63
poco vibr.
gliss.
accel.
♩=ca.76
poco
— 7 —

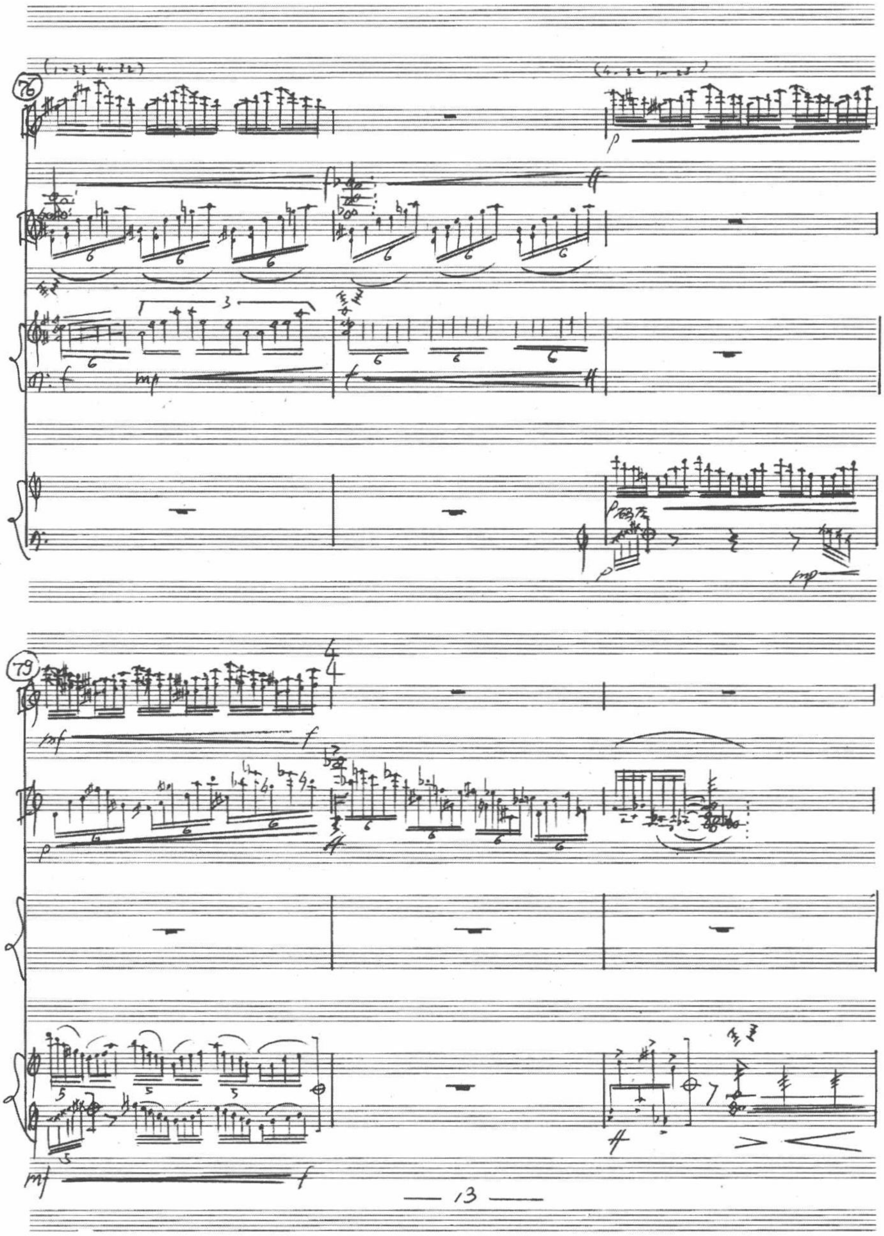

rit
R.H
Vibrato molto
— 8 —

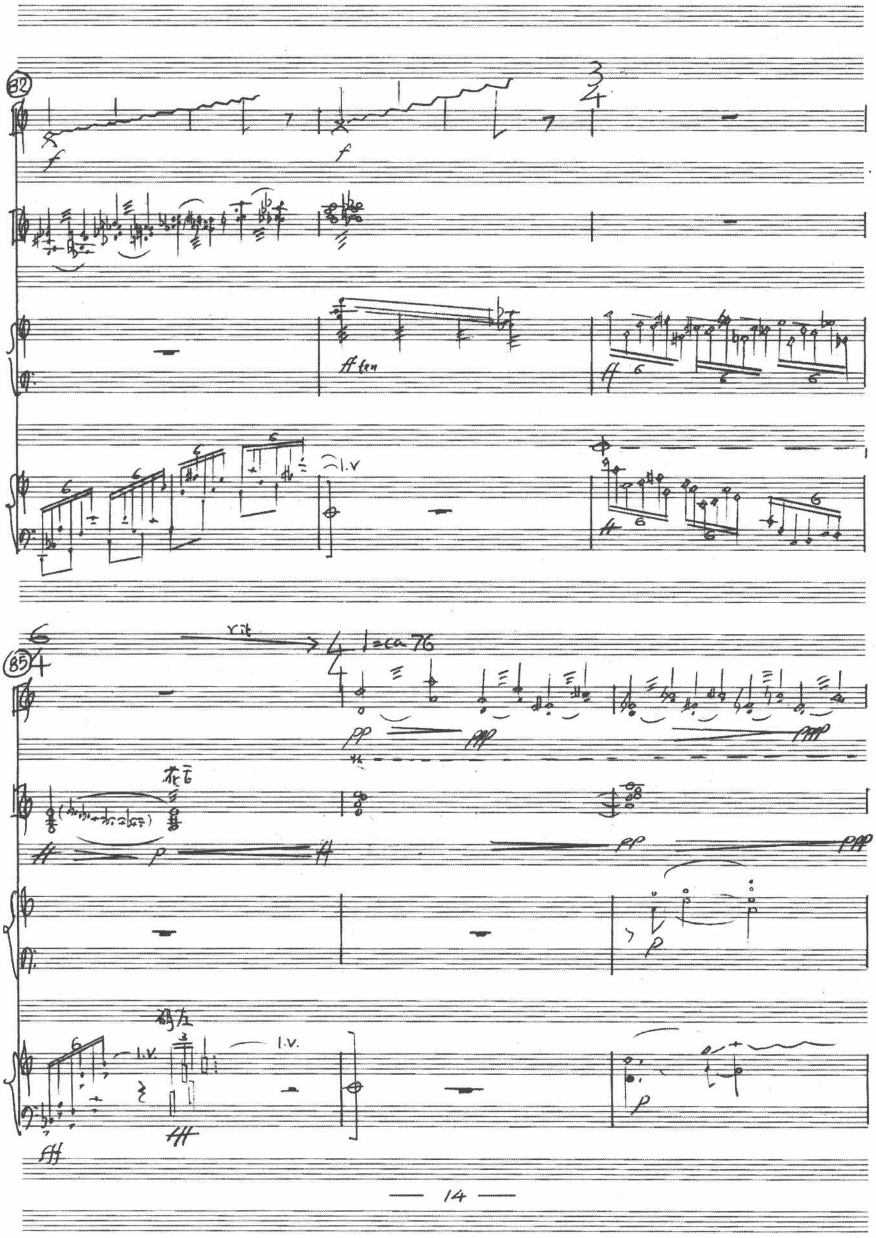

III.
♩=ca. 63
51
pizz
ARCO
vibrato molto
54
揉指
pizz.
(pizz.)
l.v.
— 9 —

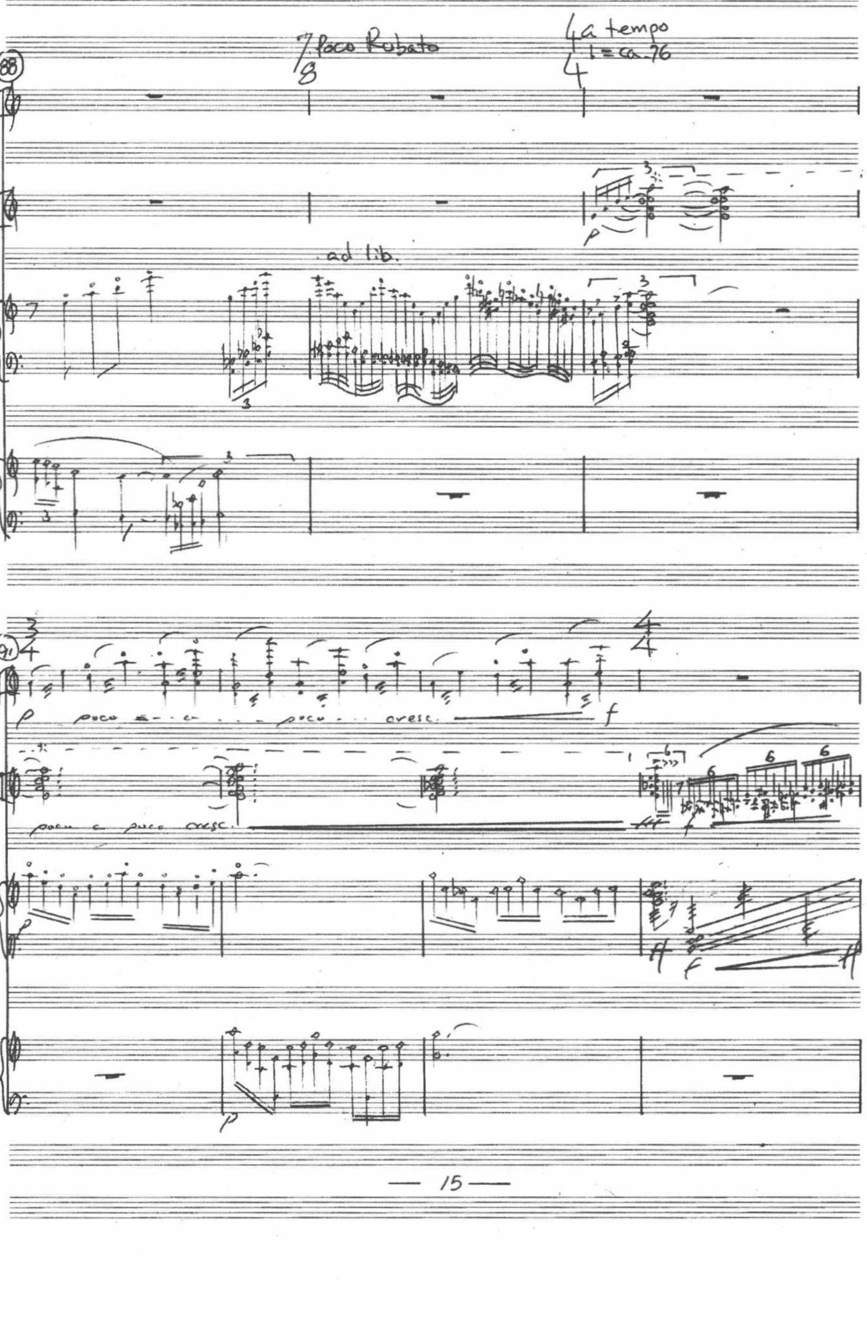

ca. 96
ad lib
ad lib. 高音区自由演奏音高
ad lib. 高音区自由演奏音高
ad lib 高音区自由演奏音高
— 10 —

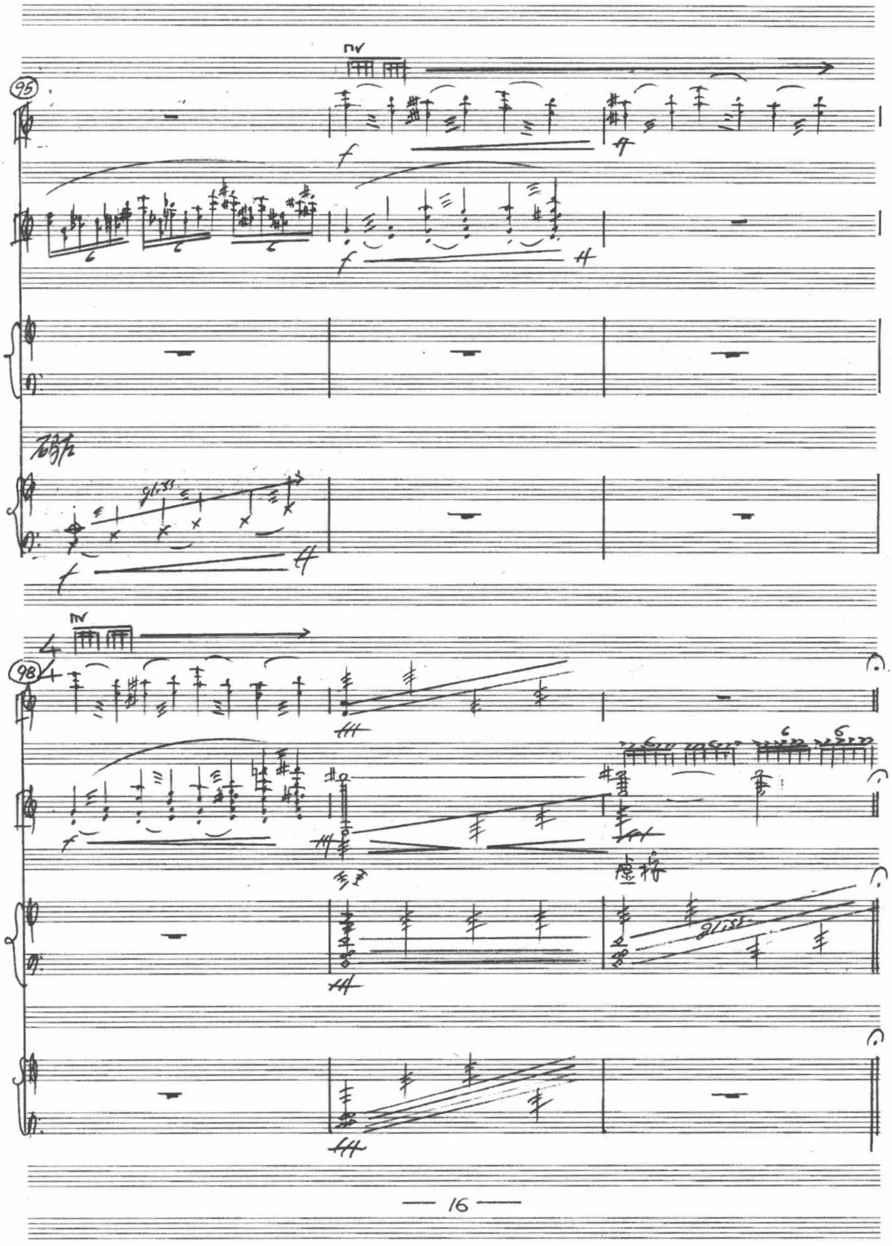

63
66

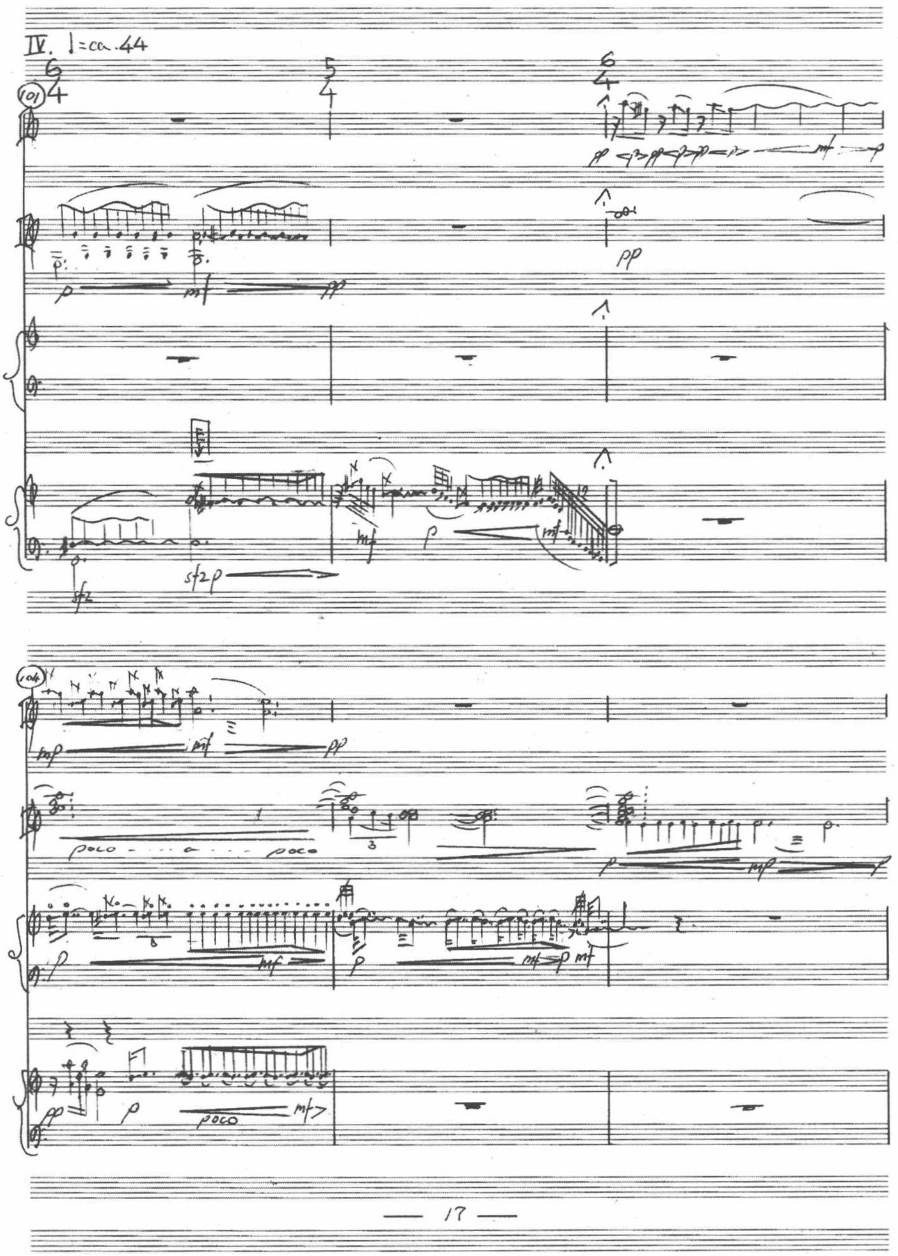

poco rit
poco accel
ad lib.
— 12 —

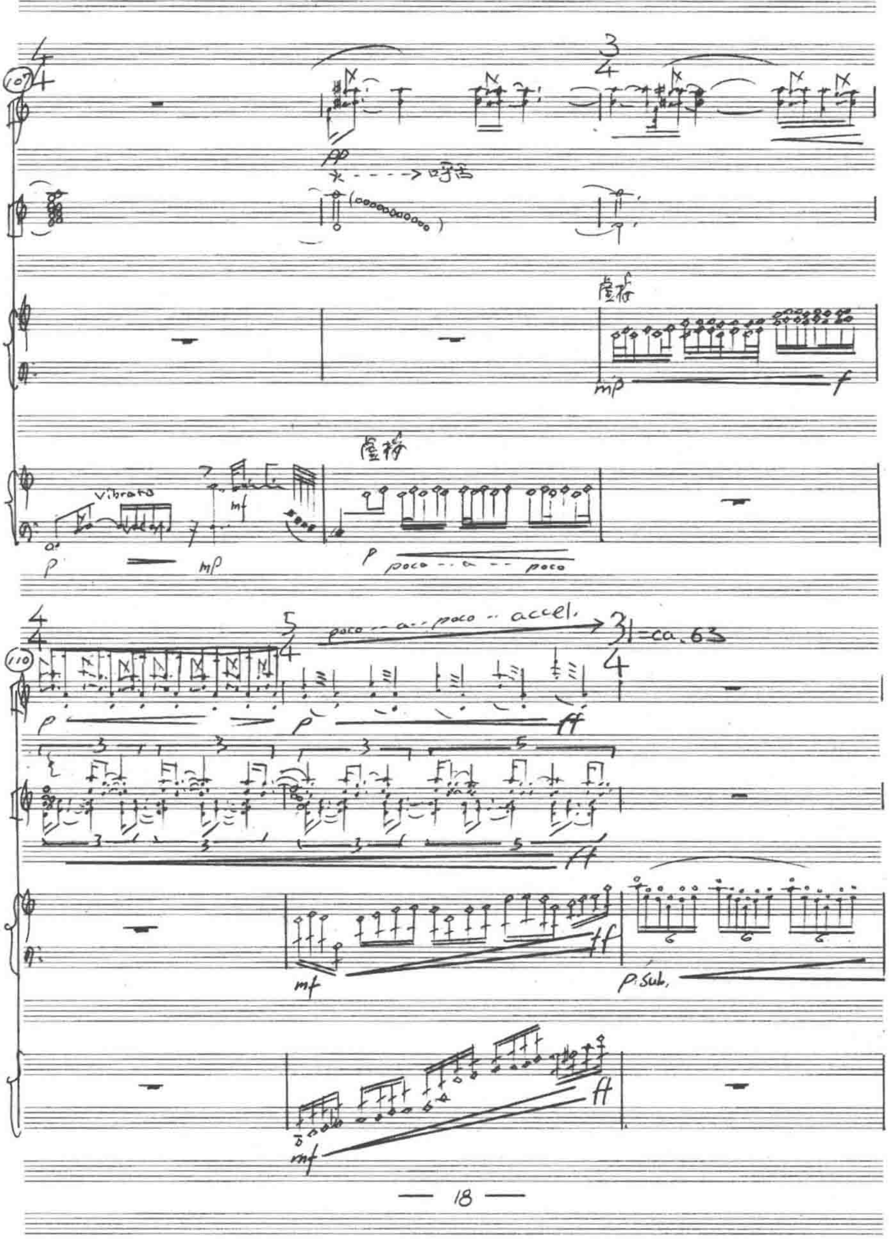

76
79
— 13 —

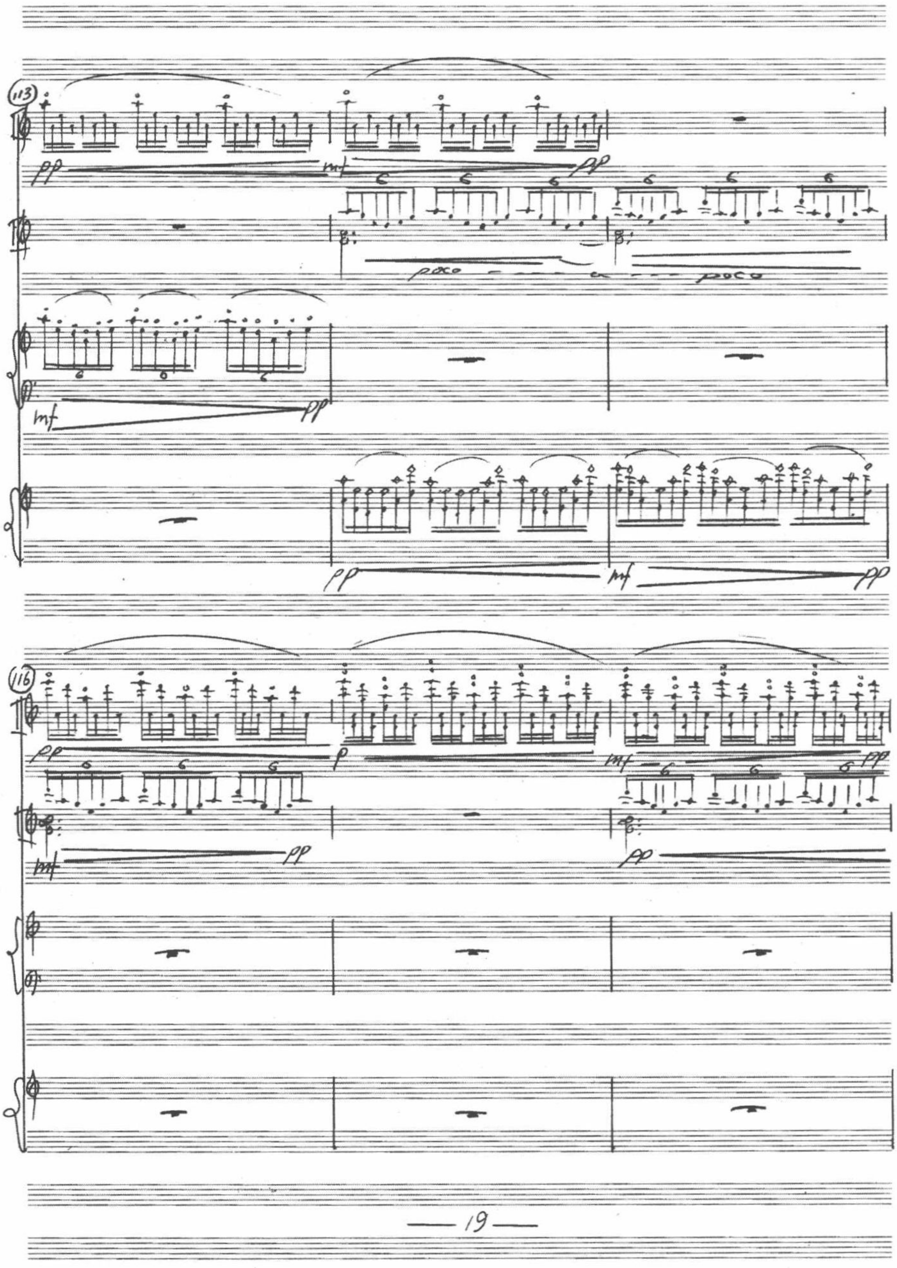

rit.
l.v.
ten
— 14 —

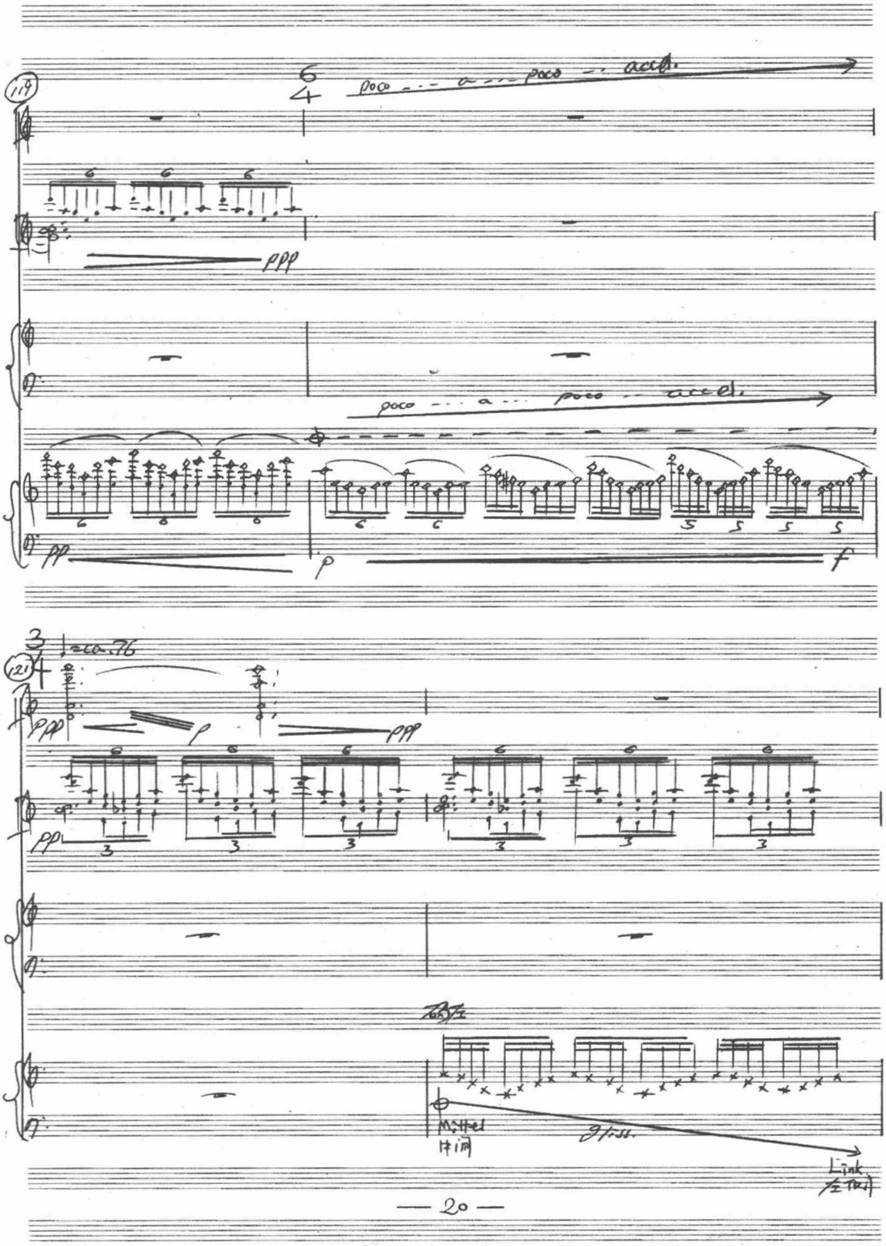

88
Poco Rubato
a tempo
ca. 76
ad lib.
91
poco a poco cresc.
— 15 —

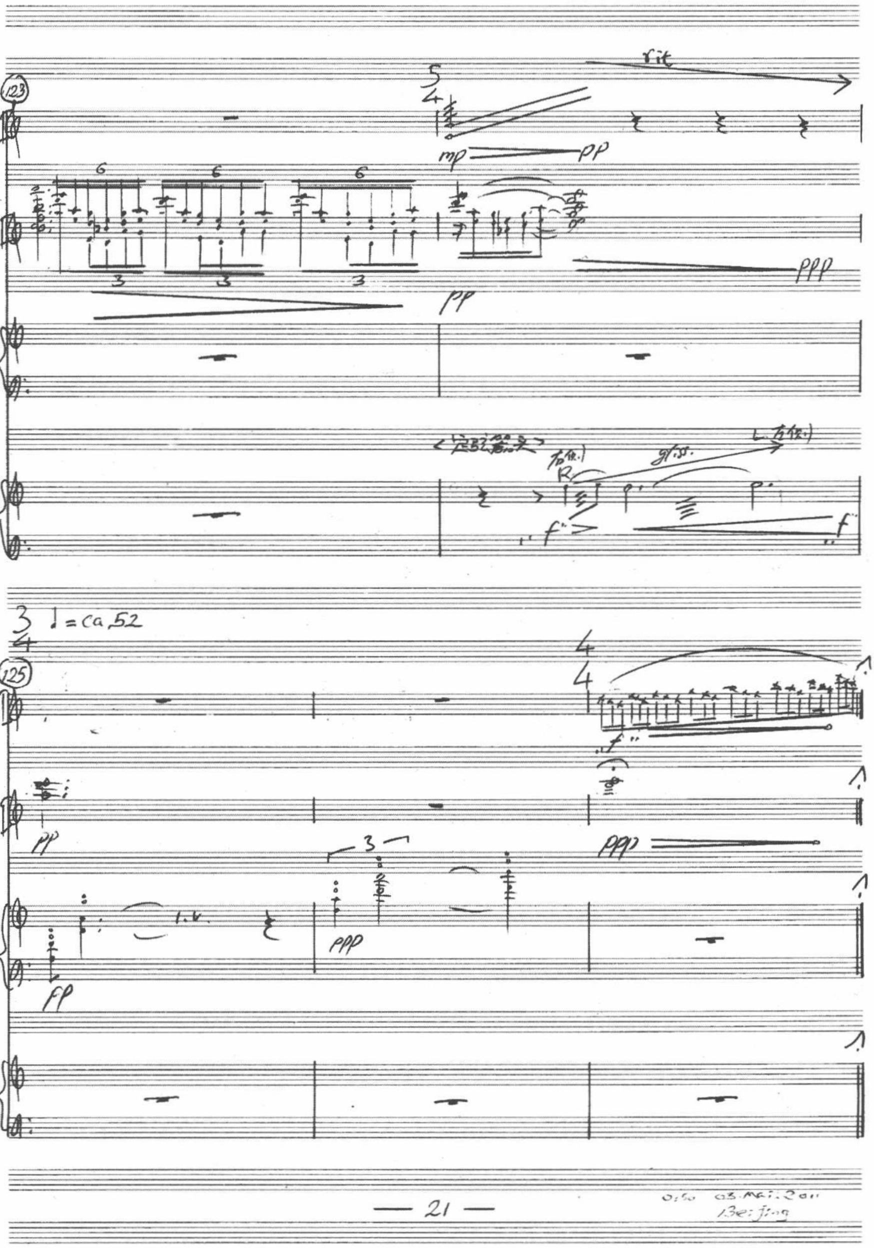

95
98
gliss.
— 16 —


IV. ♩=ca. 44
poco - - - a - - - poco
poco
— 17 —


Vibrato
poco - a - poco
poco - a - poco - accel.
♩= ca. 63
p. sub.
— 18 —


113
poco a poco
116
— 19 —


poco -- a -- poco -- accel.
ppp
pp
p
f
ca. 76
poco -- a -- poco -- accel.
Mittel
gliss.
Link
— 20 —


123
rit.
125
♩= ca 52
— 21 —

中国新音乐年鉴2011

# 专题项目

New Music in China

伍

孙 剑

# 编织斑斓春色 讴歌火红时代

## ——2011“上海之春”国际音乐节述评

2011年4月28日至5月20日，由上海市文化广播影视管理局、上海市文学艺术界联合会、上海文化广播影视集团共同主办，上海音乐家协会、上海音乐学院、上海广播电视台共同承办的第28届“上海之春”国际音乐节在申城隆重举行。为期3周的音乐节，来自中国、美国、俄罗斯、意大利、奥地利、阿根廷、挪威、西班牙、法国、荷兰、芬兰、罗马尼亚、土耳其等十多个国家的35台音乐会轮番登场，加之两个“节中节”：管乐艺术节与学生音乐节，两项赛事：江南丝竹邀请赛与吹奏乐队比赛，编织起斑斓的春色，热情讴歌火红的时代。

## 一

2011年4月28日晚，“上海之春”国际音乐节在上海大剧院开幕。上海市领导殷一璀、屠光绍、杨振武、钱景林等，以及上海音乐家协会主席陆在易、上海音乐学院院长许舒亚等沪上音乐家出席。为了纪念中国共产党诞生90周年、辛亥革命100周年，“上海之春”国际音乐节组委会、艺委会从历届“上海之春”的优秀作品中，精选出四部，并特约作曲家张千一为本届“上海之春”新创作品，组成“上海之春”开幕音乐会。音乐会由美籍华裔指挥家叶聪执棒上海歌剧院交响乐团和合唱团演出。

首先是叶国辉创作的管弦乐序曲《中国序曲》。作品交织着《中华人民共和国国歌》的音调，深沉而又激越，体现了新时代中华儿女的宽厚情怀。作品曾在2001年“上海之春”中首演，此次演出的是最新修改稿。接着是由于之作词、陆在易作曲的混声合唱与乐队《雨后彩虹》。该作通过对“雨后彩虹”这一艺术意象的音乐抒发，表达了作者心中的美好、理想和憧憬。作品于1984年第11届“上海之春”中

首演，并在1993年由中华民族文化促进会遴选为“20世纪世界华人音乐经典”。第三个作品是郭文景为纪念鲁迅逝世70周年而创作的竹笛与管弦乐作品《野草》。应组委会的要求，作者对作品进行了重大修改，此次再度呈现。作品通过深沉的竹笛表现出鲁迅身形嶙峋、性格孤傲、一如苍劲的寒竹的形象和气质。张千一的新创交响诗《英雄儿女》，受同名电影启发，音乐主题也与特定的历史歌曲有关，意在歌颂那些虽已逝去却又永远活在我们心中的祖国英雄儿女。作品由“遥远的记忆”、“悄深意长”、“硝烟战火”、“英雄赞歌”四个部分组成。压轴作品是由朱践耳根据毛泽东诗词创作的交响曲——大合唱《英雄的诗篇》选段，热情歌颂了中国工农红军英勇顽强的战斗精神。开幕音乐会主题鲜明，色彩浓郁，体现出隆重的纪念气氛和热烈的办节基调。

笛子协奏曲《野草》，郭文景曲，笛子独奏唐俊乔

## 二

力推新人新作和原创作品，是“上海之春”长期以来一以贯之的办节定位。本届音乐节组委会通过委约创作、征集评选、举办新人新作音乐会，积极推动音乐新作的创作、促进音乐新人的成长。致力于打造具有国际影响力的国内外优秀新人新作展示交流平台。本届新人新作的一大特点是，紧密围绕时代背景和主旋律进行创作与演出。比如，海上新梦Ⅴ:“永远的记忆”民乐专场音乐会，由王爱康、夏飞云执棒江苏省演艺集团民族乐团，演出了朱晓谷的吹打乐合奏《警钟长鸣》、吕绍恩的琵琶独奏《狼牙山五壮士》、尹明五的弦乐合奏《丰碑》，胡登跳改编的丝弦五重奏《映山红》，王爱康改编的弹拨乐合奏《难忘的旋律》，姜莹的民族管弦乐合奏《屹立东方》，王建民的《延河随想》，徐沛东的女声独唱《踏歌起舞》(崔静、晓光词)，杨震的《母亲河我喊你一声妈妈》(姚明词)，崔新的民族管弦乐合奏《江河奔

腾》等作品。海上新梦Ⅴ:“中华之光”声乐专场音乐会,则演出了陆建华、张敦智、戴丽霞、禹永一、朱良镇、奚其明等作曲家的独唱、合唱作品。下半场由张国勇指挥上海歌剧院交响乐团伴奏的大合唱《中华之光》(徐景新曲、张海宁词),更是气势恢弘。

海上新梦Ⅴ:“永远的记忆”民乐专场音乐会,《丰碑》,尹明五曲

特别值得提及的是5月6日在上海大剧院举办的青年歌唱家沈洋独唱音乐会,通过重现1919年至1942年间中国音乐家创作的经典曲目,纪念辛亥革命100周年。成为今年“上海之春”最大的亮点之一。而作曲家、音乐理论家杨立青教授加盟担任钢琴伴奏,以及简朴贴切的历史影像间插放映,也为这场音乐会增色很多。

“重现1919～1945年中国作曲家经典艺术歌曲”沈洋独唱音乐会,钢琴伴奏:杨立青

## 三

与往年相比,本届“上海之春”国际艺术节更加强调社会性和群众性,通过与本市各区、外省市学校、工会、残联、群艺馆等单位的交流合作,将“上海之春”的群众参与由以往的零散化变得集聚化、规范化。包括“节中节”、音乐会、情景剧、沙

龙、评选等丰富多彩的活动。

4月26日下午，首届高校艺术社团联盟风采展示日暨2011"上海之春"国际音乐节群文活动在复旦大学拉开帷幕。在为期3周的音乐节中，全市将开展约50项以音乐为主的群文活动。开幕活动以大学生艺术团体展示为亮点，来自复旦大学、同济大学、上海财经大学、上海理工大学、第二军医大学、上海体育学院、上海电力学院、上海机电学院、上海师范大学、上海音乐学院10所高校的艺术社团，向人们呈现了多彩的校园文化和蓬勃的青春活力。本届"上海之春"国际音乐节群文活动开幕式的主题为"青春理想红歌飞扬"，活动以隆重纪念建党90周年为契机，以群众文艺的形式反映了广大青年群体热爱党、讴歌党的热情。活动创新了群艺活动的形式和内容，一是将动态舞台与静态展示相结合，丰富了展示的手段；二是将传统的室内演出转移到了室外，更加贴近青年群体的特点；三是由一个舞台延展至三个舞台，丰富了展示的内容和纬度。在动态的舞台展示方面，通过三大板块和三个舞台的多点展示及互动参与，以达到高校文艺社团和群众艺术团体彼此交流、相互学习、自我展示的目的，充分展示高校学生和广大群众艺术实践的丰富性和创造性。

4月30日上午，中华号角——2011"上海之春"国际音乐节管乐艺术节暨"中华杯"中国第五届非职业优秀(行进)管乐团队展演开幕式在上海杨浦江湾体育场举行，中外管乐界同仁齐聚一堂，以管乐艺术的独特魅力迎接"五一"国际劳动节的到来。中国人民解放军军乐团、中国人民解放军海军军乐团这两支国内顶尖专业管乐团和武警浙江总队军乐团组成了阵容强大的联合礼仪乐团；来自美国、马来西亚、泰国、韩国和国内7个省、市的32支优秀中外乐团、2500名乐手，身着色彩艳丽的服装，演奏着欢快的进行曲，变换着队形，从主席台前列队巡游；从杨浦数千名乐手中选拔出的200名学生管乐手组成的杨浦联队也加入了表演的队伍。巡游队伍从江湾体育场出发走上街头，万余名市民饶有兴致地驻足观看，不时发出赞叹声和鼓掌声。

本届"上海之春"国际音乐节邀请了芝加哥交响乐团五重奏、法国圣马克童声合唱团《放牛班的春天》音乐会、芬兰赫尔辛基男声合唱团上海合唱音乐会、歌剧名伶安吉拉·乔治乌独唱音乐会等一批在国际上有影响力的名家、名团、名作来沪演出，突显了音乐节的国际影响力，提升了音乐节的整体艺术品质，营造出中外音乐交流合作的浓郁氛围。而"悲喜人间"马勒音乐会、纪念李斯特诞辰200周年主题音乐会，则是"上海之春"音乐节为马勒逝世100周年、李斯特诞辰200周年而精心准备的。

2011“上海之春”国际音乐节管乐艺术节

5 月 13 日晚，青年指挥家、钢琴家——张亮执棒上海爱乐乐团，在上海音乐厅演出了一场名为《笑问客从何处来》的世界华人女作曲家原创作品音乐会。如陆在易所言，这是在上海第一次专为女性作曲家举办的音乐会。12 部以小型管弦乐为主的作品，反映了近年活跃于国内外，包括老、中、青三代华人女性作曲家的新创作。音乐会以华人女作曲家协会主席王强的一首短小精炼、气氛热烈的《间奏曲》拉开序幕。接下来是国际女音乐家联合会顾问、华人女作曲家协会副主席李一丁的管弦乐曲《小兴安岭的鄂伦春人》，再现了鄂伦春人勇敢热情、能歌善舞的游猎生活。台湾新竹教育大学专任教授苏凡凌的作品《笑问客从何处来——为三管管弦乐曲》（上海首演），采用古老的客家民谣《老山歌》的旋律为动机，通过序列音乐的创作手法，产生出管弦乐之独特音色与多重色彩；而各声部之间的模仿与对位，使整个乐曲富有多声部的赋格风。此外，旅美华人女作曲家罗京京的《草书——是为钢琴与乐队而作》、林迅（香港）的《前奏曲——云中柱》、何冰颐（加拿大）的《黑暗元素之二火、之三水》、陶钰（法国）的《素湍》、秦毅（上海）的《雝》、邓惠中（香港）的《水银漩》、张晴（上海）的《兰亭序》、史付红（北京）的《同心四》、朱婕（广州）的《咏》等，也以对自然万物瞬间变化的捕捉或对历史文化元素富有哲理的思考，通过对不同创作技法与演奏技法的尝试与运用，展示了当今国际范围内华人女性作曲家具一定代表性的创作水平与求新探索。

特别值得一提的是，为弘扬中华民族优秀传统文化，进一步促进江南丝竹的继承、创新和发展，并丰富广大人民群众的精神文化生活，本届“上海之春”国际音乐节还举行了海内外江南丝竹邀请赛。作为我国民族音乐中的一颗璀璨明珠，江南丝竹源出于上海、江苏、浙江等地，是一种具有浓郁地域气息，拥有深厚历史地位的地方乐种。在 1860 年以前，江南丝竹已流行于民间，其后更是在全国各地乃

“上海之春”国际音乐节其他音乐会海报

至港、澳、台地区及海外广泛流传，深受当地的人们喜爱。2006年中华人民共和国国务院批准将江南丝竹列入国家首批非物质文化遗产名录。经过激烈的比赛，最终获奖名单如下：金奖（职业组）：中国音乐学院华夏室内乐团、上海音乐学院江南丝竹“歆韵”组合；金奖（非职业组）：台湾大中青少年国乐团、慈溪市青瓷欧乐艺术团；银奖（职业组）：中央音乐学院“咏南”丝竹乐队、中央民族乐团江南丝竹乐队、浙江省歌舞剧院民族乐团、首都师范大学音乐学院民族室内乐团；银奖（非职业组）：太仓市五洋丝竹乐团、上海财经大学民乐团、上海市陆行中学南校福德新教师民乐队、新加坡鼎艺团；铜奖（职业组）：江苏省“江南情韵”江南丝竹小组、上海音乐学院“甬竹”组合、江苏省“月韵”江南丝竹小组、南京市民族乐团江南丝竹演奏小组、杭州歌舞剧院中乐团、武汉音乐学院青年教师民族室内乐团、杭州艺术学校民乐团、天津音乐学院民乐系江南丝竹演奏组、四川音乐学院民乐系“蜀韵”重奏组；铜奖（非职业组）：江阴市国风天华民乐队、杭州市拱墅区古运河之声艺术团、上海长桥申韵丝竹乐团、江苏新空间集团民族乐团、上海江南丝竹保护发展研究所丝竹乐队、温州市城南小学民乐队、马来西亚吉打州吾夏丝竹华乐团、毛里求斯中国音乐学校、日本樱华乐团。

2011年5月20日晚，为期3周的第28届“上海之春”国际音乐节在东方艺术中心完美谢幕。在简短的闭幕仪式之后，米哈伊尔·普雷特涅夫执棒俄罗斯国家交响乐团献演本届音乐节闭幕式音乐会：柴可夫斯基的《降b小调第一钢琴协奏曲》（钢琴：解静娴）和《e小调第五交响曲》。

海纳百川、兼收并蓄的上海文化精神，在本届“上海之春”国际音乐节上得到

2011 海内外江南丝竹邀请赛

了充分展现：现代钢琴、交响乐、吹奏乐、室内乐、爵士乐、独唱、合唱、音乐舞蹈剧·一中外各类音乐样式、各种类型各逞其姿、各尽其趣。即使上海观众大饱耳福，也显示出世界音乐潮流的新发展、新动向。

半个世纪，“上海之春”见证了上海艺术创作的历程，给这座城市的各个时代留下了文化的印记，历久弥新，百尺竿头，第 28 届“上海之春”国际音乐节更明确了“更富原创性、更具艺术性、更有国际性、更加多样性、更多参与性”的目标，志存高远。

（本文原载《人民音乐》2011 年第 7 期）

作者介绍

孙　剑　上海音乐学院图书馆学科馆员，《中国新音乐年鉴》主编助理。

陈强斌　徐志博

# 感知音乐新媒体　触摸声音新艺术
## ——"2011上海音乐学院国际电子音乐周"综述

2011年10月10日至14日，第三届"上海音乐学院国际电子音乐周"如期在沪举行。本届国际电子音乐周由上海音乐学院主办，音乐工程系承办。与往届不同的是，除在上海音乐学院设主会场之外，音乐周同时在上海戏剧学院、M50创意园区、"新单位"等沪上多处当代艺术空间设分会场。在短短一周内，9场音乐会、10场专题讲座、1场大师班、1场国际会议、1场国际论坛、2场学术研讨会相继呈献。此外，音乐周还在国内首次推出了以声音艺术与音乐新媒体为主题的声音装置艺术展。这些活动集前沿学术、科艺推介、跨界对话、亲历体验于一身，吸引了一大批海内外知名学术机构、专家学者、电子音乐作曲家、新媒体艺术家、演奏家以及各艺术领域的从业者和普通社会观众热情参与其中。

第三届"上海音乐学院国际电子音乐周"的主题为"感知音乐，触摸声音"。正如艺术总监陈强斌教授为本届电子音乐周所题写的序中所言："曾经晦涩难懂、冷酷高深的电子音乐，现已悄然渗透至人类生活的方方面面。尤其在当代新艺术领域，缤纷绚烂的创意中还有哪些不和电子音乐如影相随?！——'电子音乐周'旨在展现年轻而充满活力与灵气的创意，更希望以此影响到未来人们聆听音乐与体验声音的方式。"本次音乐周的所有演出、展示及学术交流活动皆着重指向全方位的声音感知和体验，强调创作、操控、表演、欣赏等各环节之间的联动性、参与感及认知反馈，并最终诉诸于艺术作品本身，同时引鉴当今电子新媒介潜在的特征和社会功用，以期在相关作品的体裁立意、表现形式及传播手法等方面进行全方位探索创新。

纵观本次音乐周，着实丰富、密集的日程活动安排和高度的跨领域艺术辐射皆为历届之最。在众多的参演作品和专题展示中更是不乏佳作，部分作品富有相当高的艺术水准和不凡的创造力，且具有一定的开拓意义。总的来说，本届国际

电子音乐周的最亮点基本可以归结为以下三个方面。

## 一、国际化交流平台、多方位协同运作

本届“上海音乐学院国际电子音乐周”延续了其高度国际化的举办规格，在9场风格迥异、异彩纷呈的音乐会中上演了众多国内外知名作曲家、新媒体艺术家的作品。一些国外著名学术机构也应邀而至，如：法国音乐与声学协调及研究学院（IRCAM）、法国里昂国家创作中心（GRAME）、法国尼斯国家音乐创作中心（CIRM）、荷兰斯戴姆机构（STEIM）、德国音乐与声音研究所（ZKM）、“普瑞斯玛”（PRISMA）国际机构、汉堡国立戏剧与音乐大学、加州大学伯克利分校新音乐与音频技术中心（CNMAT）等等。这些机构的艺术家们担任系列讲座专家，还有来自法国、荷兰、意大利、德国、瑞士、美国、香港、台湾和中国内地的专家学者也参与其中。活动内容中除了多场专业学术音乐会、讲座、大师班、论坛之外，还纳入了非学院派独立艺术家活动板块和作品征集活动板块。在作品征集板块中，来自英、法、美、意、爱尔兰、希腊、波兰、罗马尼亚、香港、台湾等国家和地区的青年艺术家们踊跃投稿参与。参赛作品的表现形式多样、内容丰富，并包含了各种新颖的艺术表现形式和创意。经组委会评选，有20名作曲家的作品脱颖而出并在音乐周期间的“新生代作品音乐会”中上演。

同时，为了提高音乐周在音乐学术圈之外的影响力，吸引更多的电子音乐爱好者来了解中外艺术家们的电子音乐设计理念和技术，并鼓励他们对相关问题展开更深入的思考，本届音乐周还将展示平台延伸至音乐学院外更广阔的空间：M50创意园区（东廊艺术、视点空间、大境堂）、上海戏剧学院端钧剧场、“新单位”等。此外，音乐周还得到了香港、台湾和国内各兄弟院校的支持（香港演艺学院、香港中文大学、香港浸会大学、香港城市大学、台湾交通大学、台南艺术大学；中央、武汉等国内各大音乐学院以及中国美术学院、上海戏剧学院、上海师范大学音乐学院、复旦大学上海视觉艺术学院、上海大学数码艺术学院、上海交通大学电子信息与电气工程学院、上海交通大学媒体与设计学院、东华大学计算机科学与技术学院等）。本届音乐周还特别增加了《电子音乐与音乐新媒体研究》论文征集与评选活动板块，鼓励海内外院校的青年学生及从事电子音乐的年轻人在电子音乐领域进行创新实验。最终入选论文的研究对象涉及电子音乐与音乐新媒体艺术的方方面面——视听觉结合的舞台艺术、实时电子音乐、交互式电子音乐、声音艺术装置、声音空间项目等等。

令人欣喜的是，在"上海音乐学院国际电子音乐周"这一国际化艺术平台上，中国内地以及港台地区的年轻艺术家们的表现可圈可点，获得与会专家和观众的广泛赞誉，这也正是此项活动的创办初衷。可见历届音乐周为年轻艺术家们所营造的良好创作氛围已产生了积极的效果。另外，本届电子音乐周还吸引了大量学院外的艺术从业者和普通观众，获得了前所未有的社会反响和关注，这与音乐周一贯坚持的走出专业学院、社会化全方位运作的举办思路是密不可分的。

## 二、艺术跨界及多领域合作催生崭新创作模式

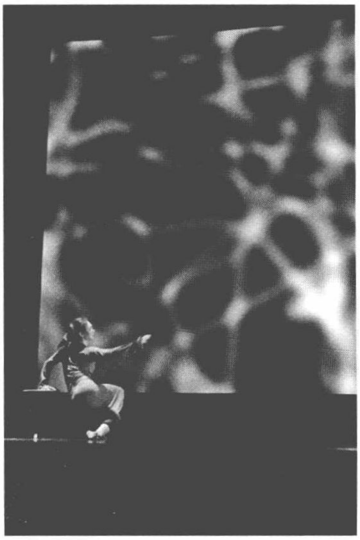
当今的数字媒体技术发展迅猛，与之关系甚密的电子音乐与声音新媒体艺术无疑走在艺术领域的最前沿，引领当代艺术潮流。利用数字新媒体技术来进行艺术创作、制作和演绎，已成为当今音乐艺术发展的重要趋势之一。与传统音乐一成不变的"谱写——演奏——聆听"作业流程不同，数字媒体技术影响下的新音乐创作正逐渐发生着改变，凭借由此带来的巨大资源潜能和艺术可能性不断颠覆着原先的音乐作品形式及相关创作和传播方式。

音乐周专家研讨会现场

一个由作曲家、声音艺术家、计算机工程师、媒体设计师、演奏家、舞蹈家、视觉和舞台工作者等成员紧密协作的团队已逐渐成为相关艺术创作的"标配"。艺术跨界和多领域合作在突破单一艺术形式界限的同时，也悄然造就了另一种具有相应文化内涵、审美品位和时代特色的多元艺术形态，由此而生的包括听觉在内的复杂感知体验也正逐渐影响和改变着人们的审美欣赏方式。

本届电子音乐周的"开幕音乐会"便将这一"音乐新媒体"潮流展现得淋漓尽致。这场"交互音乐会"演出了两部作品，其中《MO 音乐体》由法国国家创作中心(Grame)的工程师多米尼克·弗伯和法国音乐与声学协调及研究院(IRCAM)的工程师弗雷德里克·巴维洛卡历时 3 年时间设计完成，在本届音乐周世界首次发

布。“MO”通过与计算机实时交互来进行演奏，内置的模块能够与日常生活中的物体或传统乐器相连接，通过对模块的编辑，可以实现在软件平台上演奏、回放并录制。两位作者通过颇为有趣的现场舞台结合多媒体表演方式展示了各种数字“乐器”。某种意义上来看，这更像是一次新产品发布会，其演示流程及与观众的即兴互动构成了作品的时间框架。然而，该作品的内容则更多源自于那些“乐器”本身，表演过程更像是其功能演示。在这里，技术创意具有了相当的艺术性，至少从感知体验来看，新技术带来的可能性和惊喜远胜于纯粹的视听感受；或者可以这么认为，对于此类作品而言，技术和艺术间的界限业已十分模糊。



《Line9》演出现场

开幕音乐会的第二个作品《Line9》由作曲家陈强斌、法国Grame研究员克里斯托弗·莱布瑞通和著名现代舞蹈家金星三人共同创作完成。作品主题为“冥想”——舞者、竖琴或电子音响的9次相对静默。其间，由竖琴引奏各段落的音乐变奏；舞者的肢体语言通过传感器和电脑程序将竖琴的音响“再变奏”。传感器实时接收舞者的动态数据，并根据这些数据触发或改变声音。竖琴和舞者，以动和静的形态创造听觉与视觉的空间，而交互程序将听觉与视觉的空间扩展或折射。作品中的声音和视觉交互均以MAX/MSP程序为平台，其独特的结构和表现形式将乐音、电子音响、舞蹈、影像等融为一体。可以说，此作是一部真正意义上的“交互”作品，作曲家、工程师、舞者皆有自身的创作发挥空间，且在表演中始终保持动态的交流关系。听觉与视觉间更是相互密切作用，呈现高度的实时化、一体化。音乐、音响效果可以由舞蹈、图像等其他媒介引发、控制，反之亦然。音乐作品至

此不再依凭纯粹的聆听，而需要多方位的审美感知；创作行为也不再是封闭、单向的，而是需依靠在协作中运筹帷幄，交叉互动。

音乐会现场

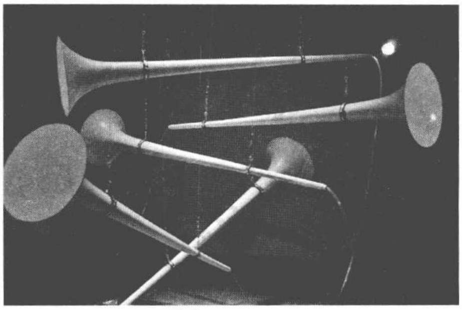
值得一提的是，在“来自世界的新声音系列音乐会”中也出现了两个同样使用肢体语言、传感技术及多媒体视觉手段的作品。一个是由青年作曲家徐志博与音乐工程系教师房大磊合作完成的《身体乐》，另一个则是由青年作曲家杨扬与“非人艺术小组”合作的《声光体》。这两部作品分别使用动力传感和视觉传感技术，从迥异的审美角度入手，呈现了高度的视听一体化、技术艺术化，展现出本土青年艺术家可观的原创和探索能力。

艺术跨界与多领域合作已是当代媒体艺术创作中不可或缺的元素，对于这方面的尝试西方于 20 世纪后半叶已然兴起，中国虽起步较晚，但近些年来也不断涌现出一批具有高度原创性、协作性并持独特艺术视角的作品，与之相应的创作、演出模式也日益成熟。本届国际电子音乐周便是这一良好势头的集中体现。

## 三、“Touch Sound-触摸声音”——国内首次以声音艺术与音乐新媒体为主题的声音装置展

本次电子音乐周的另一个亮点是在苏州河畔的“M50 创意园区（东廊艺术，视点空间）”以及上海音乐学院教学楼内共 3 个展点所举办的“Touch Sound－触摸声音”声音装置展。这是国内首次以声音艺术与音乐新媒体为主题的大型专题装置艺术展。

装置艺术兴起于 20 世纪 60 年代，其产生与当时的“波普艺术”、“极少主义”、“观念艺术”等艺术潮流皆有联系。由于其可观的场地、材料、空间、机械、功用性等实体化特征，这一艺术体裁往往能够最为直观地演绎出各个时代中个体或群体丰富的精神文化意蕴及诉求。然而，稍纵即逝的声音与音乐曾一度被这种主要强



M50 创意园区声音装置展现场

调视觉造型的艺术形式所忽视。近些年来，这种局面已经逐渐发生转变，越来越多的装置艺术家开始重视声音、音乐在装置创作中的地位和作用。随着声音及电子新媒介的加入，装置艺术也在时空线索上得到更为广泛的发挥余地，作品更加多维立体，感知度和体验性皆得到很大提升。20 世纪 90 年代至今，国内各级别的现当代美展、艺术双年展中大多都有相当规模和数量的装置艺术作品展出。但其中明显围绕声音维度进行艺术建构的作品并不多，尤其是几乎没有类似的主题性声音装置展，这不能不说是一种遗憾。本届电子音乐周所推出的"Touch Sound - 触摸声音"声音装置展可以说为国内当代媒体艺术领域开辟了先河。

本次声音装置展分别在 3 个展区展出了 14 件来自世界各地的声音装置作品。在这些作品中，真实可感的声音、影像、动态与它们所营造的虚拟空间，连同现场操控、观众参与，在其价值指向、审美功能之间实现了多层诠释和互动。而其中某些作品追求观众现场的实时参与更是深化了作者、作品、受众三者间的关系。如由上音青年教师秦毅、房大磊等艺术家合作设计的互动装置《气量》中，无线传感器捕捉人们运动中所产生的能量信息，通过将其转化为漂浮于空间中的声波与"粒子"影像；由法、意艺术家带来的装置作品《液体像素》将观众在幕前的移动通过热源感应转化为色彩即时反应在投影幕上，并由交互程序同时控制图像状态变化和电子音乐数据处理。由法国国家音乐创作中心 Grame 带来的《声音立方体》是展览中唯一一个由演员亲自参与现场表演的装置作品。二胡演奏者在巨大的立方体前演奏乐曲，麦克风搜集现场的声音，根据乐曲的音量、节奏等因素，声音立方体上的方块图形会进行有序的移动并产生颜色、形状和大小的变化。

而来自法国的艺术家阿尔诺的作品《鞋子五重奏》和《水滴 01》采用了日常生活中的材料和场景。《鞋子五重奏》中的机械"踢踏舞五重奏"模仿了人们下肢的

各种运动方式；而《水滴 01》则由固定在天花板上的网状电缆、管道与 24 个水滴阀门相连接，由计算机精确控制水滴的速度和流量，水滴落在下方经特殊设计的乐器表面，其声音通过接触式麦克风传至环绕扩声系统，而此作的灵感完全来自于作者对雨滴的观察和想象。此外，一些新的技术手段在本次声音装置展中也得到尝试，如中国青年艺术家彭子耘的作品《树说》和中国台湾艺术家王仲堃的作品《空器——三重版》都使用了"Arduino"程序平台进行创作。前者通过一颗可触摸的"树"与观众间进行互动，触摸的力度、着力点变化皆可对声音采样、灯光等进行控制；后者则是用三个垂直排列的电磁气阀借由观众身体的介入而触发预设的机械运动，向外喷射气流并发出节奏性气阀噪音，带给观众震撼的互动体验。

本次声音装置展，不光得到了艺术圈内人士踊跃参观和热议，还吸引了许多当代艺术爱好者及普通大众。这一方面得益于装置艺术本身的艺术多元性以及较低的欣赏门槛。另外，选址在学院之外，放低姿态使之更贴近普通人群。加上"豆瓣"、"微博"等网络媒介的宣传、介绍使得广大非专业观众也能充满兴趣和热情来关注、欣赏、理解当代艺术，并从中获益。这些都是本次声音装置展获得成功的原因，对于"学院派"和专业艺术界都有一定的启发和借鉴作用。

## 结　语

本届"上海音乐学院国际电子音乐周"是历届中规模最大、参与面最广、专业和社会影响最大的一届。然而，这仅仅才是一个开始。随着电子科技和数字媒体更多地介入人们的日常生活，与之相关的艺术形式必将获得越来越多的关注并产生更大的影响力。电子音乐和音乐新媒体艺术正得益于此，并致力于借助信息时代的力量拉近当代艺术与人们生活的距离。

部分代表合影

“上海音乐学院国际电子音乐周”这一具有较大国际影响力的学术品牌及其所营造的高端艺术交流平台正以高度的开放性和艺术包容度，吸引着越来越多的海内外艺术家和精彩创意汇聚申城，逐步构筑起一座引领当代中国音乐新媒体艺术潮流的文化高地。

作者介绍

陈强斌　上海音乐学院作曲教授，博士生导师，音乐工程系主任。
徐志博　博士，上海师范大学音乐学院青年教师。

王鹤霏

# 电子音乐走进虚拟世界
## ——2011年北京国际电子音乐节综述

2011年10月24～30日，来自世界11个[①]国家和地区的国际电子音乐界精英们汇集北京，共同为第十二届北京国际电子音乐节“虚拟世界”（Virtual World）增添异彩。本次音乐节的各项活动场地全部设立在主办方中央音乐学院院内。此外，来自美国、法国、新西兰、英国，日本和国内几大知名艺术院校等22个联办单位和6个赞助单位[②]均提供了不同程度的帮助和支持。在为期7天的活动中，音乐节共成功推出10场电子音乐专场音乐会，演出66首电子音乐作品。同时举办了10场国际电子音乐大师班讲座、4场应用电子音乐讲座、4场电子音乐新技术新设备展演、“第八届北京国际电子音乐作曲比赛”、“第一届北京国际音乐录音比赛”、“第二届新媒体艺术日”、“第四届亚洲电子音乐日”和全国高等音乐艺术院校电子/计算机音乐相关学科专业课程与教材建设峰会。

2011.10.24　中央音乐学院友谊厅，“第十二届北京国际电子音乐节”开幕式招待会，韩宝强教授致辞

① 据统计，11个国家和地区分别为中国、美国、日本、韩国、法国、加拿大、荷兰、新西兰、新加坡、澳大利亚和英国。

② 本届音乐节赞助单位：人民音乐电子出版社、上海乐兰电子有限公司、北京时尚百联电器有限公司、北京爱心聚福电子音乐设备有限公司、北京乐霖音频科技发展有限公司和传新科技有限公司。

2011.10.24　中央音乐学院友谊厅，“第十二届北京国际电子音乐节”开幕式招待会，年度人物约翰·乔宁致辞

2011.10.24　中央音乐学院友谊厅，“第十二届北京国际电子音乐节”开幕式招待会，叶小钢教授致辞

音乐节组委会执行主席兼艺术总监张小夫教授对主题“虚拟世界”(Virtual World)做出了如下阐述：“虚拟世界”即人们超越现实的幻想和对美好未来的梦想；在艺术与科学高度结合的电子音乐领域，“虚拟世界”不仅成为我们构建梦想和实现梦想的载体和过程……更是人类借助于高科技的神奇伟力穿越音乐时空、创造美妙未来之想象力和创造力的相互碰撞与升华。本届音乐节在继承学术演出、学术研究、学术交流等传统活动项目的基础上，秉承求新求变的发展原则，节目搭配有致，编排“精”而鲜明，总体来说具有如下几大方面的亮点：

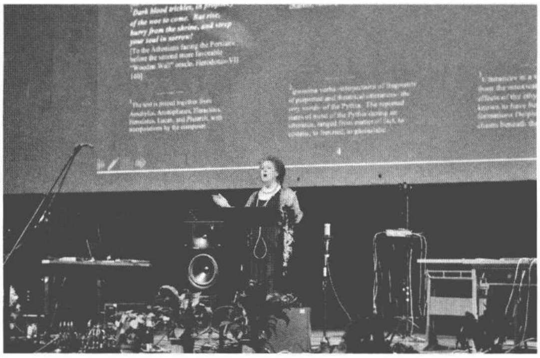
## 年度人物领略大师风采

随着皮埃尔·舍费尔、麦克斯·马修斯等一代电子音乐大师的陆续逝去，从传承和保护世界电子音乐文化的角度出发，同时也为了更好的宣传和推动自身品牌文化，“2011 年北京国际电子音乐节”特别邀请到 FM 调频合成算法的创始人、斯坦福大学计算机音乐与声学研究中心(CCRMA)的核心创始人、荣誉教授约翰·乔宁(John Chowning)作为音乐节首次推出的年度人物，并为其举办了个人专场音乐会和两场大师班讲学活动。

在专场音乐会中，约翰·乔宁演出了四个不同时期的作品，这四个不同时期的作品所使用的技术手段基本一致，展现出约翰·乔宁对音乐、对声音的高度追求——他的作品声音品质非常纯净，用最简洁的方式去展现最精密、最复杂的技术，每一部作品都以“超自然”的音色营造不同的“虚拟”空间。见下表：

| 作品名称 | 创作时间 | 技术手段 | 创作媒介 |
|---|---|---|---|
| 特莱纳斯 | 1972 | 调频、合成 | Samson Box ① |
| 纹 | 1977 | 调频 | DEC PDP－10② |
| 声音 | 1981 | 调频、合成 | Samson Box |
| 声乐作品——为女高音及交互计算机而作 | 2011（第三版） | 编程、合成 | Max/MSP |

《特莱纳斯》在技术上大量运用了由作曲家本人倡导并开发的两种计算机音乐成果：多普勒效果和频率调制，在以简洁方式合成“自然”音色的方面形成了突破，唤起人对声音在空间中“漫游”的想象；《纹》对频率范围进行了基于1.618黄金分割率的非标准的划分（每个八度约13个音），利用这个比率可以准确的产生更多清晰且有秩序的声音，从而实现了音高空间与频谱（音色）空间的互补；《声音》的创作使用了一种特制发声器，该装置利用调频合成技术，使作曲家有更广的音色选择空间，作品在众多音色中插入了一些现实世界中不存在的扩展音色，如“极低男低音”的音色，都是创作中的亮点；《声乐作品——为女高音及交互计算机而作》用Max/MSP编写程序，将现场女高音的声音传入并存储在计算机中进行缩混与合成，并发送到音响系统，使人们听到现实世界的墙外之音。



2011.10.25　中央音乐学院音乐厅，《声·音》2011北京国际电子音乐节年度人物约翰·乔宁美国专场音乐会，图为女高音歌唱家莫林·乔宁演绎作品

① “萨姆森盒子”，是由MIT黑客彼得·萨姆森（Peter Samson）研发的一种电子声音合成器。
② 美国DEC数字设备公司在20世纪70年代左右推出的一款计算机。

在《人声歌唱与计算机互动》和《声音合成与知觉》两场大师班讲学中，约翰·乔宁通过分析实例，让大家详细了解FM调频合成技术的独特魅力。尤为珍贵的是，他从一个作曲家的角度出发，着重探讨了如何利用这项技术去发掘更广阔的音色选择空间与感知能力，创作出更深层次的电子"音乐"。

2011.10.24 中央音乐学院演奏厅，国际电子音乐大师班系列，约翰·乔宁《人声歌唱与计算机互动》

约翰·乔宁的作品和讲学从侧面为我们映射出电子音乐发展的探索与创新历史，77岁高龄的他对当今电子音乐主流软硬件的熟练操作令人惊叹与折服，音乐节期间的每一场音乐会他都协同太太莫林·乔宁出席，他谦虚、严谨的学术态度更让人们领略到了一代电子音乐大师的风采。

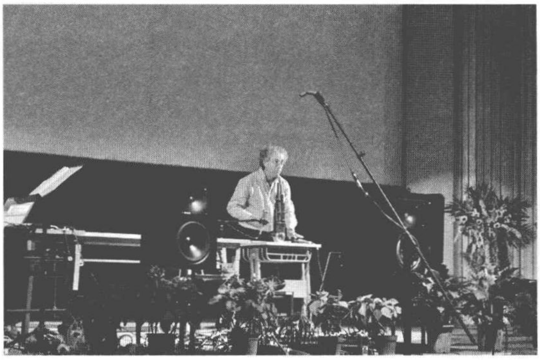
## 琳琅满目　彰显创意无限

在"2011年北京国际电子音乐节"上演的作品中，交互类作品所占比例较大，除了目前国际通用的Max/MSP、Csound等软件进行创作，很多作品都使用了最新研发的科技手段，集中体现了近年来世界范围内电子音乐的技术创新。尤其是在iPhone、iPad等尖端科技产品盛行的近两年，作曲家在音乐创作和表演中能够充分利用这些尖端科技产品强大的互动功能，体现出他们创作思想和创作理念上的前卫意识。

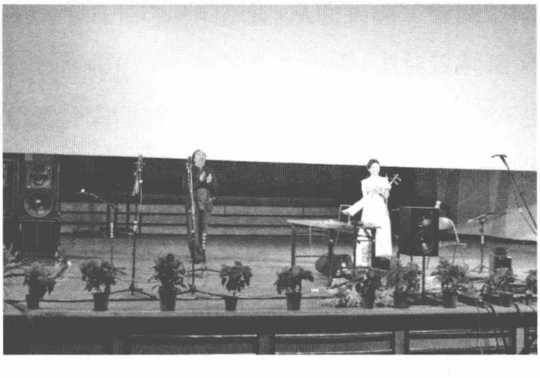
在开幕式音乐会《阿波罗旅程》中，玛丽·木村的同名作品是为小提琴和交互计算机而作。作品使用"珀林噪声"①技术，用来自小提琴和琴弓运动的音频信息配合动画；杰弗里·斯图莱特《阿瓜迪莉亚的亨德里克斯》是以摇滚音乐风格创作的一部作品，在Kyma系统环境下使用独特的合成算法生成音乐，并使用

① Perlin Noise，广泛应用于目前的计算机图形学和动画中的技术。

iPad实时控制进行演出；李·兰迪《笙》独具特色，作曲家结合笙、人声和电子音乐，以另类、新颖的表演形式和音乐风格；马克·巴蒂埃《两个太阳》用小提琴和电子音乐来表现“两个太阳”的光照景象；玛拉·赫尔穆斯《水鸟》则使用红外传感器的无线传感网络概念，用独特的计时方式对信号处理中的频谱延迟进行处理，以不停的改变单簧管音色；张小夫《脸谱Ⅳ》突破传统戏剧程式化的声音模式，将京胡与电子音乐构成新的声音组合，试图将传统京剧的“京腔”和“京韵”在计算机平台下“溶解”并“生成”为独特的，具有传统文化底蕴的现代电子音乐语汇。



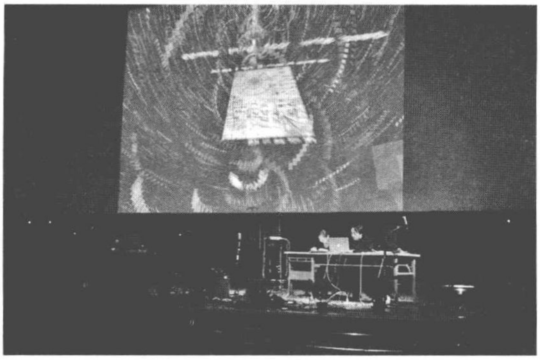
2011.10.24 中央音乐学院音乐厅，北京国际电子音乐节开幕式音乐会，李·兰迪(荷兰)作品《笙》演出现场



2011.10.24 中央音乐学院音乐厅，北京国际电子音乐节开幕式音乐会，《脸谱Ⅳ》演出现场，作曲家张小夫与京胡演奏家于红梅

《聚合》——美国作曲家专场电子音乐会中，王戈、吴知恩的《聚合》以声音、照片和文本为元素构成一种冥想，将过去曾记录的事件转化为视听效果杂糅在当前的时空之中；霍华德·山德罗夫的《无题》使用笔记本电脑和一系列的MIDI控制器对音乐的输出和实时变化做出回应，使用Max / MSP和互动式传感器来控制、运算粒子合成；王驰的《时空球》呈现了一部利用Wii硬件改造，融合3D视频设计、Kyma声音设计及Max/MSP/Jitter互动设计的作品。

《网络·2011》——亚洲异地实时网络互动电子音乐会仍旧延续自2009年以来国际网络直播的形式，上演异地艺术家之间的互动。伊恩·威利、兰斯·慧智



2011.10.25 中央音乐学院音乐厅，美国作曲家专场电子音乐会，王戈、吴智恩作品《聚合》演出现场

和布鲁斯·格雷莫的作品《起死回生》形成了新西兰、新加坡、中国的三地实时互动；哈斯尼雅·瓦希德《Mikro》在马来西亚和中国进行两地实时互动；水野美佳子、宝山野村和丰铃木《Net Leodamia》以尺八和电子音乐在名古屋与北京之间实现两地实时互动；曾毓忠《穿越》用无线网路系统调制电子音乐形成了台北和北京两地实时互动；伊凡·扎瓦达《悉尼》在悉尼和北京两地进行 Max/MSP 与网络电子音乐的互动；肯尼斯·菲尔兹《六个》则是由中国、台湾、日本、新西兰、新加坡、马来西亚 6 国作曲家共同参与完成。

此外，《龙卷风》——打击乐、长笛多媒体互动音乐会，《共振》——英国德·蒙特福特大学专场电子音乐会，《河湖之音》——新西兰奥克兰大学音乐学院专场电子音乐会，《琼楼引》——中日校际交流多媒体电子音乐会和《映像》——“2011 年北京国际电子音乐节”闭幕式音乐会都从不同侧面反映出不同国家和地区的作曲家在创作上的独具匠心与别出心裁。其中，特别值得一提的是《虚拟的融合》——美国新律动爵士组合 4+1 专场音乐会，由吉他手马克·祖巴、贝司手约翰·梅内贡、钢琴家及键盘手文维尼·马尔图奇和鼓手杰夫·西格尔四位天才音乐家组合而成爵士乐队可谓魅力四射，他们演奏了以原创、电声为主的爵士乐作品，并与作

2011.10 27 中央音乐学院演奏厅，国际电子音乐大师班系列，美国新律动组合 4+1《爵士乐和声》

曲家金平和特邀小提琴家卡罗尔·柯文分别合作演出互动爵士乐作品。新律动四人组激情四射的演出和独具一格的音响效果营造了十分热烈的现场氛围，唤起了听众内心深层不同的音乐体验。

## 别具一格"虚拟"声音世界

创造和想象，是"虚拟世界"的最大特点。电子音乐的表现形式和发展趋势同样离不开创造力与想象力，笔者在66首参演曲目中挑选出几首颇具代表性、具有"虚拟"音乐语汇、风格及形式的电子音乐作品，进行简要介绍，以展现各国作曲家的创作风貌。

1. 约翰·瑞墨《祖灵之歌》，作品创作灵感始于作曲者家庭八代的历史。沿用新西兰原住民乐器 putorino 与 koauau、澳洲原住民乐器 didgeridoo、中国古琴、日本长笛、印度西塔琴以及钢琴和木琴这八种不同的乐器及声音采样代表每一代的特色。这些声音又被分为男女两声部，在电子音乐的配合下实现了时空的穿越。

2. 张小夫《发往火星的@》，作曲家利用电子音乐的空间特性，尝试使用"交互式多媒体电子音乐光敏控制装置"①，实现真实乐器和电子音乐之间不同时空的实时对话；声音与影像的实时互动让我们在时空的交错中感受电子音乐和组合打击乐器所产生的新的声音魅力，在虚幻与现实之间，抽象与具象之间探寻新的审美境界。

3. 皮尔·阿兰·雅弗雷努的作品《移动音乐3:吹动而非演奏》是为长笛（C调长笛、G调长笛、低音长笛、短笛）与八只音箱而作。这部作品使用 CLCE② 写作而成，表演时，长笛演奏者要面对着一个充满吹气声，由动态声音碎片散布组成的"宇宙空间"，由演奏员触发的长笛声音的轨迹上体现出"移动音乐"的概念。

4. 冯坚《物质——2011》，作品为两件民族体鸣乐器（中国西北的木质青蛙和西南地区的铜制铃铛）与电子音乐而作，传达一种质能转换的精神理念。敲击或刮奏木质青蛙所发出响亮而独特的声音，铜铃清脆悦耳的声音与电子音乐交织在一起，将人们引入一个古老的虚幻世界。

---

① 该装置由东北大学软件学院研发。

② CLCE 指共同语言合成环境，是由法国格拉姆国立音乐创作中心开发，起源于从 Midishare 系统（实时数据处理系统）中建立的数据处理编排语言 Lisp。

5. 李·兰迪《To BBC 偶然 Not》，这部八声道的电子音乐作品着重于对声音的再利用，作曲家广泛采用 BBC 无线电广播的录音作为原材料（BBC 的老听众们能从中听到许多熟悉的声音）。除了部分电子化处理，所有声音都以其原本的面貌被组织起来，形成别具一格的幽默"语言"。

## 济济一堂　拓展学术合作

### ·成功举办 2011 全国高等音乐艺术院校电子/计算机音乐相关学科专业课程与教材建设峰会·

本次峰会是经中央音乐学院中国现代电子音乐中心会同相关主管机构和部门，以及部分兄弟院校行政负责人和学科带头人研究拟定，于 2011 年 10 月 25 日举办。会议邀请了教育部文科计算机教学指导委员会相关领导和专家与会，共同研讨有关专业设置、课程名称和内涵，以及教材、教学法等一系列重大战略性和战术性学术问题。会议的主要议题有如下几点：

1）研讨《计算机教学要求》有关音乐专业课程

2）学术性电子音乐学科专业的知识体系、课程与教材建设

3）应用类计算机音乐设计与制作相关专业的知识体系、课程与教材建设

4）相关课题的成果发表、推介与辩论

5）介绍国际同类学科专业的办学、教学模式与经验

经商榷，参会代表一致认为，由于各院校电子音乐学科建立的时间跨度、学科立项、专业方向、教学规划和师资队伍等方面存在较大差异，导致中国电子音乐学科的发展在整体上仍然呈现出一种不平衡的状态。当前各院校的计算机/电子音乐学科需解决的首要问题即课程和教材的建设问题，应大规模地填补和提升此类空白，以实现各院校、各学科在教学质量和教学水平上的均衡发展与整体进步。

### ·第四届亚洲电子音乐日——主题论坛及圆桌会议(EMSAN Day)·

"第四届亚洲电子音乐日"主要围绕电子音乐在东亚的发展历史和发展趋势、电声音乐在东亚地区出版物的准备这两大课题进行讨论。与会代表的发言从各个方面体现出目前亚洲电子音乐学术界的整体研究方向，积极并有针对性地提出了一系列关于亚洲电子音乐项目的规划策略。其中包括：1. 梳理和介绍亚洲各国

电子音乐历史 2. 介绍亚洲创作与理论的发展现况 3. 分析亚洲电子音乐教育现状 4. 建设和推广亚洲电子音乐项目 5. 对亚洲电子音乐论坛、资料库发展的规划 6. 对电子音乐作品的分析。研究课题详见下表：

2011.10.28 中央音乐学院综合楼 7 层会议室，第四届亚洲电子音乐日（EMSAN Day）——主题论坛及圆桌会议

| 发言人 | 研究课题 |
| --- | --- |
| 马克·巴蒂埃 | 《EMSAN 近期的国际项目》 |
| 肯尼斯·费尔兹 | 《关于 EMSAN 的设想和建议》 |
| 水野美佳子 | 《JSEM 二十年的发展——活动及背景》 |
| 廖林妮 | 《第一代台湾电子音乐作曲家——王邈文》 |
| 王鹤霏 | 《探索与创新——北京国际电子音乐节的中国模式与理念追求》 |
| 冯金硕 | 《CEMIC——中国电子信息资源库》 |
| 李　嘉 | 《中国电子音乐，文献回顾与思考》 |
| 张睿博 | 《CHEARS 术语基于〈计算机音乐教程〉而得到扩展以及对 CHEARS 公生体的研究》 |
| 高　蕊 | 《关于亚洲电子音乐作品的研究与分析》 |

亚洲电子音乐日的开展大大推动了亚洲电子音乐技术理论研究的前进步伐，拓宽了更加多维的学术视野，使亚洲电子音乐研究所涉猎的学术领域更为广泛，引发的学术话题更加新颖。发起人马克·巴蒂埃作为一个法国作曲家和音乐学家，正是看到了亚洲电子音乐广阔的发展空间与发展前景，他将自己的总体科研方向和教学方向锁定在亚洲电子音乐这个目标中。四年来，北京国际电子音乐节也借助于亚洲电子音乐日这个平台和窗口，开始从真正意义上与国际接轨，进行交流合作。

## ·第二届新媒体艺术日·

2011 年北京国际电子音乐节“新媒体艺术日”包括新媒体艺术展演会和多媒

体互动音乐会两个系列。在7场①新媒体艺术展演活动中，朱诗家《捕风捉影——动作捕捉技术与电子音乐互动》，刘昊《基于湿度和温度传感器的交互创作》，史小龙、冯金硕《多媒体互动装置的跨学科研发》，李一凡《新媒体艺术的定义——跨界融合》，费俊《数字发明与社会介入的艺术实践》，张朝霞《新媒体舞蹈表演的协同创新机制研究》和刘旭光、徐大为《跨界语言》，涵盖了当今中国最具创造性的电子音乐作品以及最新的电子音乐技术研发。来自各院校的艺术研发小组通过一系列声音装置、视听一体的展演和推介，各自展示了新颖独特、别具一格的新媒体艺术作品。

"新媒体不仅仅是一个概念，而应该是一个观念。几乎所有的领域都与新媒体结缘。从计算机控制到虚拟世界，直到线上线下交互，就是虚拟与现实的交互。从自然到人文，发展到万事万物的跨界融合。从文化也是生产力看，新媒体文化整合功能可以作为促进文化大发展大繁荣的引擎。从生产关系来看，新媒体功能是跨界融合的生产方式，调节人与人、人与物的新型生产关系，可以作为虚拟与现实社会融合的新生产关系形态。"②

在以美术设计类院校为新媒体一统天下的大格局中，音乐学院作为"领头羊"带动其他院校艺术学科共同发展的例子在我国可谓凤毛麟角。北京国际电子音乐节"新媒体艺术日"则在此方面率先做出了尝试，发挥了中央音乐学院"211工程"重点大学重要的引领作用并取得一定程度上的成功。透过这个活动项目，来加强新媒体艺术不同专业、跨学科，甚至跨领域的跨界联合，跨界研究。打破了音乐、美术、戏剧、戏曲、舞蹈、电影各不同学科之间的壁垒，通过展演活动，加强各学科之间的了解，协助形成跨界合作。北京国际电子音乐节借助新媒体艺术扶持新的电子音乐思考模式，将电子音乐表现形式和电子音乐创作以全新的面貌融入到科技与文化并存的社会文化环境中。

## 百家争鸣　开展特色教学

### ·理论大课堂·

针对受众对象的不同，音乐节开设了国际电子音乐大师办讲座和应用电子音

---

① 在2011北京国际电子音乐节节目册中，新媒体艺术展演共有8场。其中，王驰《时空球》因设备要求，调整到美国作曲家专场电子音乐会《聚合》进行演出，因此展演数目实为7场。

② 根据北京印刷学院设计艺术学院教授、北京市数字媒体艺术重点实验室学术委员会主任李一凡的讲座《新媒体艺术的定义——跨界融合》整理。

乐讲座，两个系列的同步进行兼顾了电子音乐在专业和应用两个方面的教学，为青年学子提供了源源不断的理论知识，体现出音乐节着重于多元化的教学模式和开阔的教学视野。

在10场以讲学为代表的大师班系列活动中，杰弗里·斯图莱特《Kyma与弦波集成迪斯科舞厅》，玛拉·赫尔姆斯《电子音乐的分析》，玛丽·木村《互动计算机音乐演出与扩展小提琴——从运弓感应器来提取音乐表现力》，尼古拉斯·科林斯《半导体——晶体管之后的音乐制作》，王戈、吴知恩《移动音乐——创建一种全程作曲模式》，李·兰迪《我的声音观念——对于声音作为音乐基础载体的看法》，龟川彻《日本NHK交响音乐的环绕声录音美学》，马克·巴蒂埃《电子音乐的历史和趋势——文献是如何记录的》等讲座，都是从目前电子音乐发展的现状出发，讲解并传授最新、最具时代特征的技术手段，分享创作经验和创作理念，体现出当代电子音乐学术界的学术关注和学术研究的发展趋势。

在专业电子音乐节里开设以应用类电子音乐为内容的讲座也是开展的活动，不但在国内是绝无仅有的，在国际范围内也是屈指可数的。讲座所邀请的专家来自中国各大知名艺术院校与机构团体及涉猎流行、影视音乐圈的知名音乐制作人，面前中国学子传授应用类电子音乐的创作原则、方法、技巧和规律。讲座涉猎内容广泛，具有很强的实用性。本届音乐节的4场在应用类电子音乐讲学颇具特色：钱琦《流行音乐的弦乐编写(下)》从弦乐的织体、分声部编配、演奏和弦等方面介绍了流行音乐中弦乐编配方法，董颖达《美国电影音乐制作流程与商业运作模式》对美国好莱坞电影的制作流程做出系统的介绍和展示。美国新律动爵士组合①带来的两场讲座《爵士乐即兴创作与表演》和《爵士乐和声》，向观众展示了以电声和互动形式为主的爵士乐创作技巧并结合现场表演，让人们感受到“电子爵士乐”的独特魅力。

## ·实践公开课·

至2011年，“北京国际电子音乐系列比赛”从最初的作曲比赛逐渐扩展到论文、录音和电管风琴四个系列大赛的平行展开，以体现其教学模式的不断发展。作为四项比赛中举办时间最长且最具代表性的一个项目，每年一度的“北京国际

① 美国新律动爵士组合(jazz faculty-State University of New York-USA)由四位天才音乐家组合而成，他们分别是吉他手马克·祖巴、贝司手约翰·梅内贡、钢琴家及键盘手文维尼·马尔图奇和鼓手杰夫·西格尔。

电子音乐作曲比赛”紧紧抓住音乐创作这个龙头，并结合国内电子音乐学科的建设现状，从交流、借鉴、比较和竞争的角度为中国的青年学子提供了一个广阔的竞技、学习场所。在实现其教学价值、推动电子音乐创作的同时，体现出音乐节在培养新一代电子音乐人才方面的思考与远见。

本届电子音乐作曲大赛共收集129部参赛作品，A、B、C三个组别的决赛采取现场打分并点评的形式。根据中外评委的点评可以看出，三个组别参赛作品各自一些需要注意和改进的问题：A组——作品声音来源的集中性、作品结构的逻辑性、作品声音处理的细节变化等方面还有待完善；B组——要避免电子音乐与真实乐器“两层皮”的创作方式，应以“互动”为首要创作前提，在乐谱的处理上应思考如何将电子音乐与真实乐器融为一体；C组——音乐题材趋同，战争题材偏多，缺乏创意和艺术个性，制作方面技术更待精良。然而可以肯定的是：近年来中国青年学子在作品的成熟度和完整性等方面得到了相应的提高，同时在创作能力、思维能力和创新能力上均得到很大提升，得到了不同国度、不同地域、不同类型的专家给予的高度评价和认可。

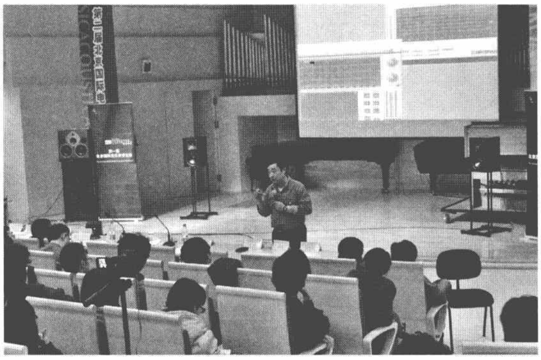
2011.10.28　中央音乐学院演奏厅，第八届北京国际电子音乐作曲比赛A组决赛现场

2011.10.29　中央音乐学院演奏厅，第八届北京国际电子音乐作曲比赛B组决赛现场

2011.10.30　中央音乐学院演奏厅，第八届北京国际电子音乐作曲比赛C组决赛现场

值得一提的是，与电子作曲比赛侧重于培养音乐创作人才不同，2011年成功举办的"第一届北京国际音乐录音比赛"侧重于对音乐录音专业人才的培养。比赛分为"音乐会录音"与"缩混合工作室录音"两个组别，并在决赛前增加限时制作环节，决赛时同样采取现场评分和专家点评的方式进行。录音比赛的开展为音乐节带来新鲜的学术空气，体现出我国新一代录音人才队伍的迅速壮大。

可以说，电子音乐作曲和录音比赛的现场点评环节搭建了一个独一无二的、具有实践意义的"公开课"。通过评委的"教"与学生的"学"形成一个信息交流和信息传递的"互动"系统，促进学生之间的交流、比较和学习，探索出一个以学生为中心的、全新的特色教学模式。



2011.10.30　中央音乐学院综合楼201多功能厅，第一届音乐录音决赛现场

## 高瞻远瞩　跨界探索追寻

历经十二届，北京国际电子音乐节已经成长为一个非常有活力、有创意的大型活动节日，推出了许多有价值的作品、论文、思想乃至精神。积极参与北京国际电子音乐节，从中获得学术、创作、教学和研究等方面的信息、启示和经验都会大有裨益。目前，音乐节已经吸引、聚集了全世界专业电子音乐相关人士的目光并

得到大力支持，这对电子音乐的探索与创新，对弘扬新音乐文化和培养新一代的电子音乐工作者，都会产生积极的意义。

2011年北京国际电子音乐节落下帷幕之际，张小夫教授代表音乐节组委会作2012年北京国际电子音乐节主题发布，经过多方征集意见，明年音乐节的主题确定为“跨界”(Crossover)，体现出音乐节理念追求中的预见性与远见性。当下，电子音乐已经成为一门极其复杂的交叉性学科，渗透到生活的各个领域，这对于作曲家和艺术家来说是一个极大的挑战。电子音乐带给我们的不只是新音响和新技术，更是一种新的创作思维模式以及基于新感知的艺术体验，艺术家们应以积极和开放的心态接受彼此的研究成果。跨界联合、跨界研究、跨界合作将成为艺术发展的主流趋势。北京国际电子音乐节也将以更高、更远的“跨界”视野，与其他国际各类音乐节展开对话和交流，增强合作事宜，共同促进国际电子音乐的繁荣发展！①

2011.10.30　中央音乐学院音乐厅，张小夫教授发布“第十三届北京国际电子音乐节”主题现场

---

作者介绍

王鹤霏　中央音乐学院2009级硕士研究生。

① 文中所涉专家、学者及作品的简介请详见北京国际电子音乐节官方网站：www.musicacoustica.cn

徐　聪

# 当代汇集多元　多元丰富当代
## ——上海音乐学院第四届当代音乐周综述

2011年9月25～29日，“新上海”——上海音乐学院第四届当代音乐周隆重举行。作为上海音乐学院重大活动项目之一，本届音乐周集聚了13个国家和地区的26位中外作曲家以及约49位演奏人员，携总共58部音乐作品，其中9首为世界首演，29首为中国首演。

本届当代音乐周凸显“多元”之于“当代”的独特意义，以“多元”作为“当代”的重头焦点，汇聚名师、新作、讲座、评论、比赛、舞蹈等多维事项与多样视角，是为音乐周活动不断推进中的积极转型。在为期5天的活动中，音乐周推出了包含有驻节艺术家芬尼豪、谭盾、中国现代舞领军人物金星、频谱乐派创始人法国作曲家格里塞、科学理性与音乐感性完美结合的希腊作曲家泽那基斯、音乐界的“发明家”约翰·凯奇、涤荡心灵的唱咏者琼英·卓玛、广陵琴派真传者成公亮、单簧管演奏家艾内斯托·莫里那瑞等诸位乐界“大腕”作品以及表演的共计11场音乐会、7场讲座和中国当代音乐评论比赛。

上海十余家主流媒体及中央人民广播电台对本届当代音乐周进行了报道。据不完全统计，音乐周期间总共吸纳了观众7800余人次，各场演出座无虚席、盛况空前。

## 一、驻节作曲家讲座及音乐会

### 谭盾：音乐的视觉性和视觉的音乐性

作为此次当代音乐周驻节作曲家，谭盾的到来成为本届音乐周的亮点之一，为之带来了足够的人气。谭盾讲座以《圆结构——关于音乐的视觉性和视觉的音

乐性》为题，以文化视角通过他的圆结构理论去揭示音乐与视觉两种不同的艺术载体间内在的相互关系。其内容从汉字“圆”的用法进而延伸到巴赫作品手稿中所隐含的十字图形，最后展示了他近期与奥迪汽车合作，融合了影像、图形的大型多媒体音乐作品《起源与未来》。

图 1　谭盾在演出前讲解自己的作品

“谭盾专场音乐会”由荷兰新音乐团担任演奏。如果说 90 年代初谭盾在阿姆斯特丹与荷兰新音乐团的“邂逅”，促使了年轻的作曲家对室内乐创作的思考以及随之带来的音乐风格的变迁，[①]那么本场音乐会就如同是两位老友的“约会”，5 首属于“那个年代”的作品：《距离》、《协奏曲》（为拨弦钢琴与十种乐器而作）、《悼歌：秋风》、《圆》（与四组三重奏、指挥与观众）以及《六件乐器的协奏曲》，可以看作是对年华的回望与敬礼。《距离》这部作品无论在音乐的细节上还是在宏观的音响形态上都富有极大的对比，体现出朦胧的空间感和距离感。由苏格兰古音乐乐团委约而作的《秋风辞》有着浓烈的“偶然音乐”特质。作品并没有为特定的乐器而作，而是由任何 6 件乐器或是声音来进行演奏，在作品手稿上，常规的音乐要素并没有得到精确的量化，演奏家诠释作品的方式有着充分的自由度，因此每次聆听都会带来新的体会。谭盾相信，“简单常承载着复杂”[②]，在他的《协奏曲》这部作品中，音高材料极为凝练，刻意使用了形式象征意义的签名动机：C－A－G－E，以寄托对 John Cage 的回忆。《圆》是特别为荷兰新音乐团的全编制创作的一部作品。音乐进行过程中，多次由听众参与其中。如谭盾所言：这部作品是一次时空与寂静的祭奠，一个音乐家、指挥、观众都参与其中的仪式。《六件乐器的协奏曲》是谭盾 1997 年受纽约著名的“敲罐头”现代乐团委约而作，作品从六件乐器进行不同

---

① 见《“新上海”上海音乐学院第四届当代音乐周节目册》P. 69。

② 同①。

的变奏和竞奏，逐步相互融合，最后合六为一。这首作品也是对哲学、游戏、人生的思考。

## 布莱恩·芬尼豪：复杂与表现

芬尼豪表示因“身体原因”最终未能亲临上海，他的“失约”未免给本届音乐周留下了一丝遗憾。本来的讲座改由他的学生 Kris Falk 代之，Kris 深入浅出地对芬尼豪的创作观念、技术手段进行了概括、说明，并通过详细地分析作品实例、聆听具体的作品音响，对芬尼豪作品中一些实际的创作手段、“复杂”的成因及声音的美学进行了深度的解析。Kris Falk 作为一个芬尼豪的学生、一个客观的研究者，从一个外部进入作曲家内心世界的角度向我们展示了他所理解的芬尼豪。上海音乐学院陆培教授也谈到：“因为他是作为一个研究者从外部来试图进入作曲家世界的，所以从这样的视角出发的讲座，对我们、对我们的学生很有好处。从这点上来说，我觉得，如果是大师本人前来也不见得有这样的效果。因为可能大师要说的东西，或许并不是我们，尤其是我们学生想听到的；而我们想听到的，大师或许觉得太‘简单’，从而并不认为那是值得他来讲的问题。”①

图 2　荷兰新音乐团演出现场

“芬尼豪专场音乐会”同样也由荷兰新音乐团担任演奏。音乐会上演了的《花腔》（为双簧管和钢琴而作）、《时间与运动的研究Ⅰ》（低音单簧管独奏）、《定理、记号、警句》（钢琴独奏）、《归来的西西弗斯》（中音长笛独奏）、《三件乐器的对位曲》（为短笛、双簧管与单簧管而作）、《伊卡洛斯的坠落》（为八件乐器而作）6 部作品，创作年代从 1971 到 2008 年，这样的作品演出安排使听众对作曲家不同时期的作品有一个大致的了解。《花腔》以表现所选乐器相互迥异的特质作为出发点，乐曲

① 陆培：《听芬尼豪的音乐》，http://musicology.cn/reviews/reviews_7077.html

中每个乐器都被赋予了体现其自身典型性格的素材。关于《定理、记号、警句》芬尼豪写道："这部作品的标题与一种诗的修辞手法有关——象征手法。"这部作品也是希望通过某种象征手法来表现创作意图。《时间与运动的研究 I》作品中的密集且复杂的织体，在很大程度上是对标题中"时间"和"情感"的直接反映。《三件乐器的对位曲》是受德国著名新音乐室内乐团 Ensemble Recherché 委托创作，作曲家对 In Nomine 计划的支持以计划中一首文艺复兴时期作曲家克里斯多夫·泰的作品作为模型，由单簧管独奏原作品中的单声圣歌部分开始。《伊卡洛斯的坠落》这部作品的动机源于荷兰画家贝鲁格尔的著名画作《风景——伊卡洛斯》，这幅作品用一种贴近真实生活的方式诠释了一个悲剧性的主题。音乐上通过不同的素材的相互侵蚀，使原本完整的音乐变得破碎，将画中的状态毫无掩饰的地反映出来。

## 二、开、闭幕式

### 开幕式音乐会

开幕式音乐会《来自中国与加拿大的新音乐》，这些作品出自中国及加拿大作曲家之手，并且都是创作于 2000 年之后的作品，演出由加拿大蒙特利尔新音乐团演奏。演出精彩绝伦，让观众感受了一场东方与西方文化碰撞、交融的听觉盛宴。

图 3　上海音乐学院许舒亚院长在开幕式上致辞

图 4　开幕式迎宾曲《回声》(叶国辉曲)

图 5　开幕式音乐会现场

开幕式之前，乐团演奏者于音乐厅门口的天桥上奏响了叶国辉的《回声》，以此启动本届音乐周。本场音乐会分别上演了中国、加拿大作曲家的新作品，包括：许舒亚的《拉姆的海市蜃楼》，温德青的《春江花月夜》，以及加拿大作曲家约翰·雷亚的《格里赛之墓》，德尼·古日翁、丹尼·布里安的《安蒂科斯岛海岸的韵律与回声》。《拉姆的海市蜃楼》整体音色表现极为细腻，预置录音与真实乐器交相辉映，整体音乐的空间感十足、意境深远。《春江花月夜》琵琶独奏由旅瑞琵琶演奏家杨静担任，在她的诠释下，或浓或淡的声音形态、或简或繁的织体样式都得到了近乎完美的展现。《格里赛之墓》是约翰·雷亚为纪念频谱音乐大师格里赛而作，作品音色的变换纷繁复杂，音响表现十分精致而又极富特点。德尼·古日翁的《突变》将一组原始和声序列进行逐步的分裂与展衍形成丰富多样的音乐形态。

## 闭幕式现代舞专场

闭幕式音乐会《肢体与声音——金星现代舞作品专场》无疑是本届音乐周彰显“多元”的最强体现。舞蹈家、作曲家、演奏家全方位的跨界合作，令本场演出成为本届音乐周的亮点之亮点。

《一笼二鸟》以温德青创作的同名音乐入舞，妥贴的融合了现代音乐与舞蹈表

图 6　金星演出现场

演的形式，完美展现并统一了肢体与声音，这两种不同艺术形式的独特叙事手法。《情感三首》由三个相对独立的小品组成，通过舞蹈去映射当代都市人对于情感的不同体验。《不同的孤独》则是去阐述不同的个体对于孤独的理解与体会。《归去来兮》是古琴演奏家戴晓莲与舞蹈家金星深度合作的一部作品，由戴晓莲现场演奏、演唱；金星亲自表演，透露出浓厚中国古典艺术文化，意境深远。

## 三、其他音乐会及系列讲座

### 音乐会

1．“频谱与乐谱——法国著名作曲家格里赛作品专场音乐会”：上演了格里赛创作于 80 年代的《塔雷阿》（为长笛、单簧管、钢琴、颤音琴、小提琴、大提琴而作）以及创作于 90 年代的《时间的漩涡》（为长笛、单簧管、小提琴、中提琴、大提琴与钢琴而作），两部作品都是作曲家的代表作，由荷兰新音乐团担任演奏。

图 7　心与灵——梵呗与古琴音乐会现场

2. “心与灵——梵呗与古琴音乐会”：由琼英・卓玛担任演唱、成功亮担任古琴演奏、霍永刚担任打击乐演奏。音乐会总共上演了9个曲目，其中特别是最后的“古琴与人声之即兴”尤为精彩，艺术家们心有灵犀的配合，穿越了语言的障碍也打破了地域的壁垒。这场音乐会也是本届音乐周“多元”的重要体现。

3. “名师与高徒的对话——国际学生弦乐四重奏作品音乐会”：分别由来自康奈尔大学、哈德斯菲尔大学、上海音乐学院、台湾师范大学、蒙特利尔音乐学院的5位学生演出了自己作品。由加拿大蒙特利尔新音乐团担任演奏，著名作曲家谭盾和 Kris Falk 对年轻作曲家的作品进行了客观、中肯但又不失风趣的点评。

4’33”

played by

Thomas Rosenkranz

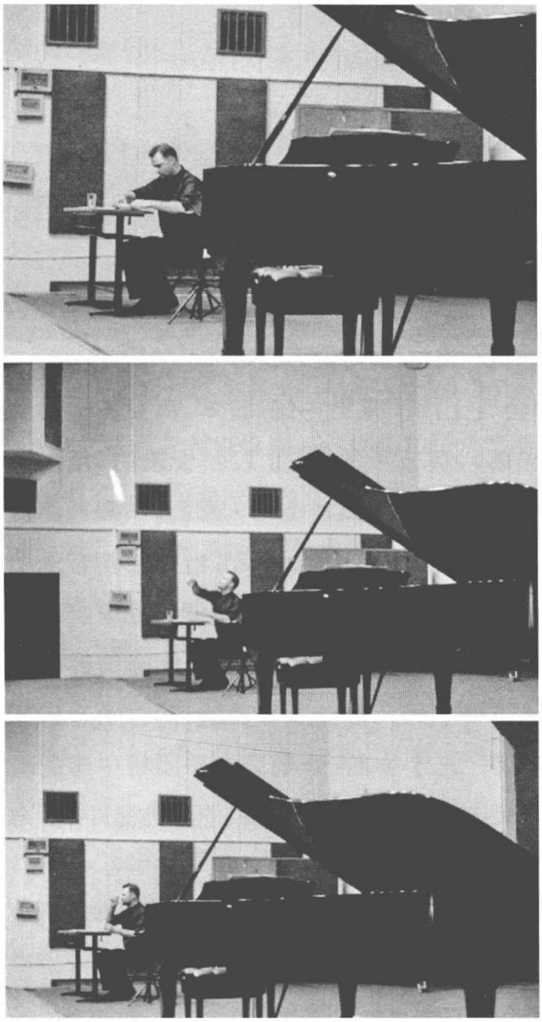


图8　4′33″ 演出现场（图片摘自新浪微博 http：// weibo. com/ 2184367290/ 2011－10－1 12：41）

4.“有声与无声——约翰·凯奇钢琴作品专场音乐会”：由年轻的美国钢琴演奏家托马斯·罗森克兰担任演奏，分别上演了《4′33″》以及《为预置钢琴而作的奏鸣曲与间奏曲》。《4′33″》是凯奇最著名的音乐作品之一，也是现代音乐的代表作品之一。本次的《4′33″》，演奏家静坐台前，不时地望向手表上的时间，然后在纸上写下乐章标记用以提示观众。《为预置钢琴而坐的奏鸣曲与间奏曲》是一部预置钢琴作品，演奏家花了大量时间对钢琴进行加料，螺母、橡皮等材料大量安置于钢琴内部。音响效果极具伽美兰风情。

5.“科学与音乐——希腊著名作曲家泽那基斯作品专场音乐会”：泽那基斯在作曲界最被人称道的莫过于他建筑学出身的背景。先锋音乐自20世纪40年代起

无疑与数学有着不解之缘，正是这样的大环境下他的音乐脱颖而出，总能给观众带来惊喜。本次音乐会共上演了作曲家在不同时期的5部作品，由加拿大蒙特利尔新音乐团演奏。

6.“渲染如烟——单簧管与低音单簧管当代音乐独奏音乐会”：由瑞士单簧管演奏家艾内斯托·莫利纳瑞担任演奏。共上演了4部作曲家的经典作品以及演奏家本人创作的1部作品。分别是瑞士作曲家迈克尔·贾雷尔的《半谐音Ⅱ》、德国作曲家里姆的《竞争者》、意大利作曲家贝利奥的《模进9c》、演奏家本人创作的《渲染如烟》以及瑞士作曲家海因兹·霍利格尔的《对位之歌》。

7.“中国、日本、荷兰当代音乐会”：上演了来自中国、日本、荷兰三地作曲家作品，分别是许舒亚的《秋天的陨落》、莫五平的《凡Ⅱ》、张士超的《祖率－355/113》、张懿的《唤3－2》、典子小出的《琥珀》以及美可·娜的《飞溅》，由荷兰新乐团担任演奏。这场音乐会有一个小的细节颇为感人：当荷兰新音乐团艺术总监歇尔·邦斯说到自己此时所系领带是英年早逝的中国作曲家莫五平送给他的，本届音乐周艺术总监温德青先生更是回想起当年一起漂泊异乡的同窗、好友，终于控制不住自己感情留下了男儿泪。不可否认，荷兰新音乐团与中国第五代作曲家有着特别的感情。几十年前，就是这支乐团将中国的新音乐漂洋过海带向欧洲，向世界展示中国新音乐；时至今日，它依然是中、西方新音乐交流重要纽带。

## 系列讲座

1.“琼英·卓玛讲座——声音的曼陀罗”：讲座开场由香港中文大学曹本冶教授作了简要的介绍。琼英·卓玛对自己身世、如何进入佛门到最后又如何成为歌手等经历和观众进行了分享，并对自己的境遇、人生观的看法与现场观众进行了深入的探讨。

2.“现代器乐演变技术讲座”：由荷兰新音乐团示范与讲解。这种形式的讲座无疑对学习、了解、创作新音乐的学生们提供了实际而具体的帮助。演奏家们从乐器本身的声学特点、声音产生多样性以及可塑性上进行了大量的示范演奏，这种方式的确比各种教科书上来得更为直观。

3.“首届中国当代音乐评论比赛”：本次比赛评委由于庆新、叶国辉、周海宏、杨燕迪、温德青、韩锺恩组成，从来稿中选出6篇论文进行现场宣讲，各位评委对每位参赛者进行了深入细致的点评。最终李明月的《达幽之境何处寻——评霍霏

图 9　首届中国当代音乐评论比赛评委与参赛选手合影

霏为室内管弦乐队而作的《达幽》》获得一等奖。

4. "歇尔・邦斯讲座——创新和技术"：荷兰新音乐团艺术总监歇尔・邦斯通过对当下一些作曲技术方式进行简要的梳理，并同时结合自己的作品和音响实例进行深入的分析，阐明了艺术创作中创新的必要性、可能性以及与技术手段方面的相互关系。

5. "周海宏讲座——什么是音乐？一个不得不回答的问题"：本场讲座人气十足。周海宏教授风趣、幽默但又不失严谨的演讲令讲座十分精彩。通过各种类比以及鲜明的推理、层层推进，并以约翰・凯奇的《4′33″》进行大量的说明解释，试图去说明音乐本质的问题。

6. "金星讲座——现代舞与现代音乐观念认同'现代并不意味着抽象'"：金星首先就金星现代舞艺术团的发展历程作了详细介绍，并就个人关于现代艺术的创作观念与大家进行了探讨，对现代音乐与现代舞两者间进行比较，最后对现代艺术最终所呈现的结果形式进行了思考。

从 2008 年秋天举行的第一届音乐周至今，"当代音乐周"不断成长、不断完善。鲜明的当代风格、杰出作曲家的专场作品、国际化一流的曲目编排、高水准的专业演奏、兼顾高等音乐教育的学术性和音乐美感与人性，都是当代音乐周坚守的原则与标准。正是如此的高标准定位，这样一个立足于上海，辐射全国的"当代音乐周"切实获得了一系列的成就。从最初 5000 多人次的听众到本届将近 8000 人次听众的参与，充分说明了当代音乐已被越来越多的人所接受和了解，同时也反映出作为一个当代音乐推广平台所取得的应有的成效。艺术总监温德青教授说，听众成千地递增，说明了三个问题：其一是当代音乐经历了一个相当长的实验期，目前已经进入一个相对成熟的阶段，它开始吸引越来越多的听

众了;其二是人的耳朵是可以进化的,听众是可以培养的;其三是"当代音乐周"自身也进步了。

(本文使用图片除"图8"外,均源自当代音乐周官方网站
http://www.shcnmw.com/zh)

作者介绍
徐　聪　男,上海音乐学院2011级硕士研究生,《中国新音乐年鉴》编辑。

于　洋

# 塑造艺术梦想　展现音乐力量

## ——2011年北京现代音乐节综述

由教育部、文化部支持、中央音乐学院主办的国家级音乐艺术盛会——“2011年北京现代音乐节”于5月27日在国家大剧院盛大落幕。经过九年的历练，北京现代音乐节逐渐成为国内最具规模和影响力的现代音乐盛会，同时也逐步跻身全球最受瞩目的现代音乐节行列。北京现代音乐节经过长期的发展，逐步形成具有自身特点的结构模式，普及现代音乐、促进国内外文化、艺术交流以及为青年音乐家提供优质发展平台是音乐节的主要内容。经多年的积累，它沉淀了数量庞大的音乐成果，包括三百余场各类精品音乐会、近百场涵盖丰富的讲座及大师班，出版了一大批学术书籍、乐谱和音像制品。

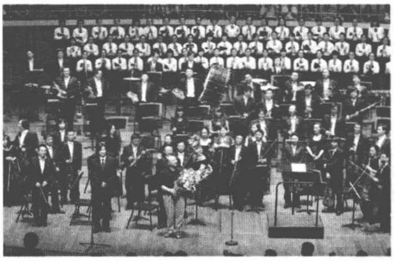
在院长王次炤教授、艺术总监叶小钢教授的倡导下，“2011年北京现代音乐节”以关键词“音乐就是力量”为指引，在继续保持学术性、前瞻性的同时，将艺术发展与社会进步紧密相连，进一步面向大众传播现代音乐精神。音乐节在不断前行中成长，并成为一种时尚，它站在时代的潮头引领着未来音乐的发展方向。本届音乐节体现了四大特点：打造经典与多元交流、交锋观念与学术津梁、发现新锐与青年中国以及关注公益与社会责任。

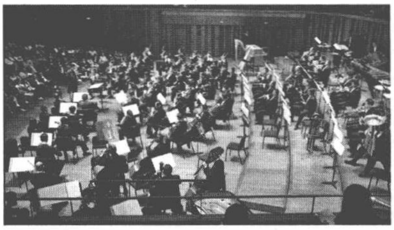
新闻发布会

## 打造经典与多元交流

"2011年北京现代音乐节"推出了17场各类精品演出，包括5场交响音乐会、10场室内乐音乐会、1场歌剧和1场合唱音乐会等，音乐会由来自美国、德国、奥地利、匈牙利、波兰以及缅甸等世界范围内知名的艺术家组成强大阵容，向观众呈现一场多元交流的现代音乐盛宴。

本届音乐节打造了4场精品级音乐会，经过组委会精心构思，它们以独特视角呈现在广大乐迷面前。世界著名音乐家和团体在北京齐聚一堂，中国国家交响乐团、中国爱乐乐团、国家大剧院管弦乐团、北京交响乐团、澳门乐团等集体亮相，现代音乐代表性人物坎切利、武满彻、利盖蒂以及梅西安等作曲家的经典作品首次在中国上演。开幕音乐会《晨曦微光》选择了不同流派音乐大师的代表作品，包括《晨曦微光》、《第五交响曲》和《楚》；《北京现代音乐节当代作品音乐会》包括了匈牙利作曲家利盖蒂《大气》、泰国作曲家庞那荣《第三世纪》、日本作曲家池边晋一郎《第五交响曲》和美国作曲家史蒂文·斯塔基《第二管弦乐队协奏曲》；《大师作乐》则由澳门乐团呈献了四大著名华人作曲家最新力作；为纪念辛亥革命一百周年，闭幕式音乐会《新世纪曙光1911～2011》还特意委约新近获得普利策奖的中国作曲家周龙和青年作曲家邹航分别创作《交响序曲1911》和《2011》两首作品。





各类音乐会演出现场

## 交锋观念与学术津梁

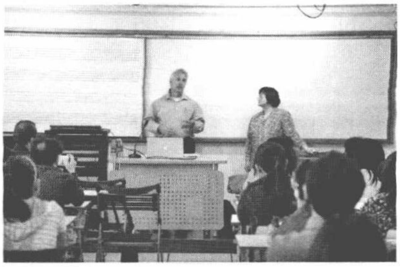
汇聚现代音乐观念的中国美育论坛分三部分呈现。第一部分："2011中国美育论坛·中国新音乐跨界论坛"于音乐节期间(5月23～25日)全面展开，这是一次中外著名音乐家和艺术家的盛会，是体现本届音乐节理论高度的重要研讨。内容涉及了"中国新音乐艺术的前景和现状"，探讨了新音乐的发展趋势及其对青年音乐家的影响；"个性化创作"，从理论和技术的观点来审视技术手法与个性表现之间的关系；"观点撞击"，以开放式的讨论对当前音乐和艺术领域里的诸多现象，如文化宣传品、商业音乐、革命的现实主义和革命的浪漫主义、艺术中的媚俗现象等进行深入的剖析。除了之前所提到的音乐大师外，本届论坛还邀请到了许多中国艺术界和文化领域的知名人士，包括潘公凯(著名画家，美术学院院长)、刘索拉(著名作曲家，作家)、陈贯中(香港著名作家，批评家)、洪晃(著名出版人)、阿城(著名作家，学者)、宁瀛(著名导演)、瞿小松(著名作曲家)、郭文景(著名作曲家)等。第二部分：本届音乐节将于10月16日(周日)在中央音乐学院举办"波兰作曲家卡罗尔·席曼诺夫斯基(Karol Szymanowski)研讨会"，这次研讨会将是音乐节的一个扩展，标志着音乐节突破时间限制，形成一个具有长效机制的现代音乐节模式。第三部分："2011北京现代音乐节·中国美育论坛全国博士生与中青年学者优秀论文评选活动"，本评选活动就"艺术与品质生活"、"美育与品德养成"、"美育与产业发展"三方面课题向广大专家、学者公开征集优秀论文并展开评选。

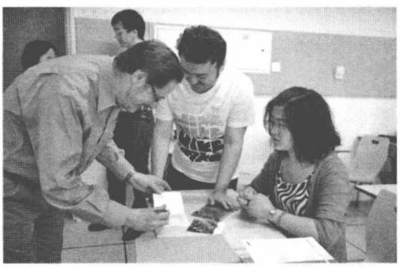
专业艺术院校是现代音乐的技术与理念产生和发展的重要平台，北京现代音乐节充分意识到了专业艺术院校在传播现代意识与学术交流方面的重要性，开设了针对学生的大师班与讲座。本届音乐节邀请了包括吉雅·坎切利、史蒂文·斯塔基、坎切利、格翰森·伯格以及陈怡等国际知名作曲家进行大师讲座与授课。讲座与授课贯穿了整个7天的音乐节历程，来自全世界的青年作曲家在7天的音

乐节历程中与大师们进行了理念、技术和实践等方面的近距离交流与沟通。

5 月 24 日的高峰对话以叶小钢教授为核心，坎切利、斯塔基、池边晋一郎以及秦文琛等大师用对话的方式进行了音乐观念的交锋与碰撞。观众们身处其中倾听智者声音，了解艺术家们的思想，他们从这样的对话中得到了极大的启迪。

美育论坛





作曲大师讲座及高峰对话

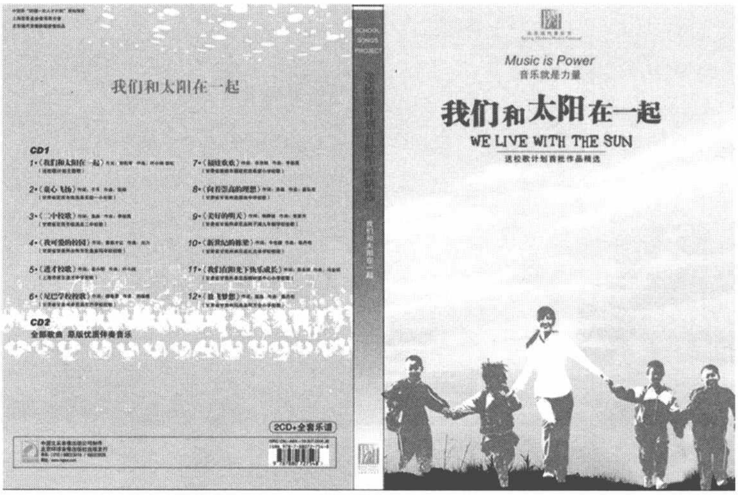
## 发现新锐与青年中国

北京现代音乐节自2010年推出“青年作曲家发展计划”(YCP)以来,形成了强大的国际影响力。2011年YCP计划共收到来自世界各地的参赛作品88首,数量比2010年猛增一倍多,参赛选手来自中国、日本、韩国、美国、英国、法国、意大利、澳大利亚、葡萄牙、比利时、希腊、俄罗斯、新加坡、以色列以及泰国等。今年北京现代音乐节YCP计划聘请了陈怡、池边晋一郎以及斯蒂文·斯塔基等世界著名作曲家组成高规格的评委阵容,产生了多部获奖作品,并举办了获奖作品专场音乐会。

“青年强则国强”,秉承为青年作曲家提供发展舞台的理念,北京现代音乐节今年重磅推出了“青年中国”计划。本项目在世界范围内邀请极具潜力的优秀华人青年作曲家组成“青年作曲家联盟”,将创新的理念通过这样一个联盟推广开来,形成具有北京现代音乐节特色的青年作曲家小组。“青年中国”5月25日首度亮相,登陆北京音乐厅与北京交响乐团合作演出,五名来自世界不同地方的青年人用音乐上演了一场精彩绝伦的现代作品音乐会。

## 关注公益与社会责任

2010年北京现代音乐节发起了“送校歌计划”,倡议全国的作曲家组成志愿者“带着音乐和深情,走向大西北”,为大中小学生创作一大批健康积极的优秀校歌,为全国特别是中西部地区的基础美育教育提供帮助,共同为国家的美育事业贡献




力量。2011 年北京现代音乐节继续关注公益，推出了 12 首校歌作品 CD。本专辑创作者涵盖了西部基层学校的教育工作者、知名作曲家以及中央音乐学院教师和在校学生等不同领域，彰显了中华民族的团结精神。中共中央政治局委员、国务委员刘延东对“送校歌计划”给予了亲切的关怀，本计划同时也得到了中华文学基金会和上海市慈善基金会浦东分会等社会力量的积极支持。

为纪念中国共产党建党 90 周年暨西藏和平解放 60 周年，2011 年北京现代音乐节将携手中华文学基金会、中国作家协会共同打造一部以“藏汉友好”为主题的大型交响清唱剧——《喜马拉雅之光》，该剧计划于 2011 年年底在国家大剧院隆重登场。作为 2011 年北京现代音乐节重点推广项目，《喜马拉雅之光》是一部具有精英文化水准的大型音乐清唱剧作品。该作品将中国少数民族音乐元素融入大型交响乐清唱形式，规模宏大，思想精深，情感朴素真挚，力图从一个新的人性角度来阐释汉藏历史上久远的文化牵系与伟大的人民友谊，呼唤世界和平与人类和谐。

音乐就是力量，它是人类感悟生命最美好的方式。北京现代音乐节本着发现经典、展示经典、创造经典的艺术理念，以及推广现代艺术、丰富社会文化的社会责任感与使命，将其打造成为全方位、多角度、立体化的艺术盛会，这是中国现代音乐发展的一个重要里程碑。北京现代音乐节在不断前行的过程中，已从最初纯粹以音乐为内容的音乐节形态逐渐向外扩大，延伸至社会、文化、教育等各个领

域，它已实现了为大众而艺术、为时代而艺术的成功转型，成为极具社会影响力的音乐盛会。如果说现代音乐发展的高端化与社会化是两种必然结果，那么 2011 年北京现代音乐节则继续沿着这两条线索前行并有机结合，这样的结果不正代表了现代音乐未来发展的方向吗？

---

作者介绍

于　洋　博士，2010 年进入中央音乐学院博士后流动站工作，合作导师叶小钢教授。

邹向平

# 倾听　来自亚得里亚海东岸的音乐浪潮

## ——出席2011年世界新音乐节和萨格勒布双年音乐节的随录与启示

4月7日下午，飞机从维也纳机场起飞后向南飞行，俯瞰着初春嫩绿色和棕黄色相间的田野和森林大地，仅40分钟时间，就已降落在新绿盎然的克罗地亚首都萨格勒布国际机场。这是四川音乐学院作曲家代表团作为ISCM（国际当代音乐协会）的副会员组织，在继2007年香港世界新音乐节（ISCM Wold New Music Day 2007）入会之后的首次返回这个世界瞩目的现代音乐盛会。

### "伊壁鸠鲁花园的节日"

2011年世界新音乐节（ISCM Wold New Music Day 2011）和萨格勒布双年音乐节（Music Biennale Zagreb）①在亚得里亚海东海岸，瓦河西岸、梅德韦德尼察山脚下的中欧历史名城－克罗地亚的首都萨格勒布举行。此次萨城双年音乐节，即第26届双年节（50周年庆）与2011年世界新音乐节同时举行，音乐活动从首都萨格勒布扩展到西岸海滨城市里约卡、东部城市奥西耶克和南部历史名城斯普利特。从4月7日至17日，历时10天的音乐季展演了包括十几个不同类型的音乐会，歌剧、电子音乐和多媒体（装置媒体艺术）以及舞蹈等33场演出（其中交响音乐6场、歌剧2场、现代芭蕾1场），并配合相关的艺术展览。一个仅有449万人口的国度，以她厚重的历史遗产和文化积淀，崇尚音乐的精神，容纳多文化交融的气魄，承办、接纳和演出了来自五大洲、40多个国家会员单位，20多个以地区或城市为单位的副会员单位选出的200多个作音乐作品。这实在令人振奋、令人钦佩和

---

① International Society For Contemporary MusicI，即国际当代音乐协会，缩写：ISCM；Wold New Music Day，即世界新音乐节，缩写：WNMD；Music biennale Zagreb，即萨格勒布双年音乐节，缩写：MBZ。

令人羡慕。本届当代音乐协会主席约翰·戴维(John Davis)指出,自1922年现代音乐协会成立以来,在许多地方举行的ISCM音乐节,提供了一个体验和透视来自世界现代音乐的机会。来自50多个ISCM的成员组织,以其多样化的美学观、风格、文化本源,展示了艺术家们是如何用灵感及影响来映照我们这个时代的艺术。也正如克罗地亚共和国总统伊沃·约舍波维奇在贺辞中所写:在日趋全球化的今日,分隔已成为过去。新音乐展现在我们面前的,是一个多样性的风格表现和多样化的倾向。双年节一开始的一个重要特征即,她是我们时代音乐的一个肖像,她响亮,交流,联合,提供洞察,整合影响,对今后创造一些新事物是一个促进。MBZ对欧洲和世界东、西方的交流起了重要的促进作用。在感谢克罗地亚作曲家以及人民在过去几十年贡献、支持和丰富MBZ的贺词中,伊沃·约舍波维奇谈到,以回顾古典和创造新音乐为旨的萨格勒布双年音乐节,吸引和培养了萨格勒布大量的具有好奇心的忠诚观众,对于臣民,萨格勒布好似伊壁鸠鲁[①]花园的节日(the Festival's garden of Epicurus),即一个将现代音乐的原创和发展显得更加光彩夺目地方。4月11日中午,当东道主克罗地亚作曲家协会与音乐节组委会安排全体代表参观总统府时,才让众人恍然明白,54岁的现任克罗地亚总统伊沃·约西波维奇是克罗地亚的著名作曲家。他曾经担任过十多届萨格勒布现代音乐双年节主席和作曲家协会主席。让人惊讶的原因,不仅是世界上作曲家身份的国家总统是第一次听说,还有在其威望中,自显出人们对于他在音乐艺术、文化上的造诣的肯定和褒奖[②]。其中,他主持十多届萨格勒布现代音乐双年节的功不可没。尤其是在闭幕式上,欣赏了由当代音乐大师潘德列斯基指挥了伊沃·约西波维奇在1985年所写的交响曲《伊壁鸠鲁的花园》(Garden of Epicurus)之后,更让人不止于与开初的感叹!

## "前音乐节"和音乐节的前奏

1959年,毕业于萨格勒布音乐学院的青年作曲家米尔克·科勒门[③](Milko

---

① 伊壁鸠鲁(公元前341~270)古希腊哲学家、无神论者。学说的主要宗旨就是要达到不受干扰的宁静状态。主张"快乐就是有福的生活的开端与归宿"。

② 伊沃·约西波维奇1957年8月28日出生萨格勒布,克罗地亚社会民主党候选人。毕业于萨格勒布法律学院,是克罗地亚著名法学家和作曲家。曾任萨格勒布大学法学院的客座教授,讲授刑事诉讼法、国际刑事法、犯罪学等课程,后来在任萨格勒布音乐学院教和声。重要作品还有有为13把弦乐而作的《桑巴大相机》(《Samba da camera)(1985),和为两架钢琴与弦乐队(1988)。

③ Milko Keleman:曾在巴黎师从梅西安、奥尔福冈福特纳,1955年开始参加达姆斯达特的夏季新音乐训练班。

Keleman)是最先尝试引入国际现代音乐思想和活动的人。当时,现在的克罗地亚共和国还处在前南斯拉夫联邦共和国的加盟国的状况。这位年仅35岁的作曲家不甘心封闭于当时世界音乐潮流之外,经过几番周折,终于在1961年,开启了“冰封时期”破冰之旅的航行。成功地举办了东欧地区第一个打开文化和艺术的窗户——萨城双年节。继第一届双年节邀请音乐大师约翰·凯奇之后,1963年斯特拉文斯基亲临指挥、德国汉堡歌剧院演出贝尔格的歌剧《沃采克》,随之,世界级大师布里顿、肖斯塔科维奇等等接踵而来……令人欣喜的是,双年节立即迎来大批观众的青睐、欣赏和好奇。音乐节在即使历经20世纪八九十年代的政体、国家归属变迁时也从未中断过。萨格勒布音乐双年节的真正意义在于,她“已成为当代音乐交流的一个国际平台,而不是变为经典的节日。她提供一种可能性,即重新审视和披露某种风格或对新的生活经验的独特看法。当然,这种观点不是唯一的和毫不含糊的,但它的语态很容易识别。”

4月7日晚,本届MBZ音乐节在萨城瓦卓斯拉夫·林辛斯基①大音乐厅开始。由克罗地亚广播电视交响乐团首席指挥木拉登伊万·塔布克执棒萨大音乐学院交响乐团和合唱团,演出了具有纪念性和回顾性的几部作品。其中有双年音乐节奠基人,米尔克·科勒门作于1953年的《钢琴协奏曲》,爱佛·马莱克作于1963年的《西格玛》,斯特拉文斯基的《诗篇交响曲》作为压轴节目。在之后的两天中,引人瞩目的节目还包括,由享誉欧洲的室内乐组LP Duo演奏斯托克豪森的《咒语》(为两架钢琴与环调制器);克罗地亚青年钢琴家达米尔·格瑞格瑞克演奏的布列兹的第三钢琴奏鸣曲《龚振峰3-镜子星座》;申报举办2014年WNMD的波兰东部城市弗罗茨瓦夫,带来“卢托斯拉夫斯基爱乐交响乐团”献演卢托斯拉夫斯基的《三首诗》和《乐队协奏曲》,几场克罗地亚作曲家、音乐家的室内乐专场音乐会,使这个“双节”的序曲着实而又丰富。

4月9日晚,具有二百年历史记录的意大利维罗纳竞技场——罗马圆形露天剧场基金会乐团(VAFO)演出了贝里奥的《安魂曲》(为室内乐队),布鲁诺·麦登纳的《钢琴协奏曲》,贝里斯拉夫·西普斯的《地球附近的珊瑚》,国际著名的中国打击乐手李彪担任主奏、演奏詹保罗·克罗的作品《安魂曲——为“9:11”世贸中心的殉难者而作》,卡罗格·兰特的小提琴协奏曲《Yeliel》②等节目。

---

① Vatroslava Lisinski:19世纪克罗地亚作曲家,以他的名字命名的音乐厅修建于1957年,大厅有1841个座位,小厅有305个座位。

② Yeliel:无所不能的安琪儿。

## 音乐会集萃

4 月 10 日下午，WNMD 新闻发布会之后，名为“Bing Bang”的打击乐团做了首场表演。这个全部由优秀打击乐学生创建起来的室内打击乐团，演奏了日本作曲家 Norio Fukushi 的作品《一对》表现出“结合并非一对”的伦理和哲学理念（“Every couple is not pair”）。两个打击乐手从开始一起演奏，逐渐各自发挥，个性越离越远，以至于完全不同。灵活的节奏在不同形制的打击乐两位中转移，其中穿插着奏玩具，吹气球，吹瓶子，录音带中牧场的牛叫等等场景音响等意外方式的运用。两位打击乐手表现出异常的激情和音乐表演天才，将作品构思表现得淋漓尽致。来自俄罗斯圣彼得堡的青年作曲家（Sergey Khismatov）的《钹四重奏》是一个不同凡响的作品。四位打击乐手从头至尾用低音提琴弓子在钹边缘演奏，调音台对现场演奏作出电子手段的控制和变化，使钹的音色得到很多的扩展，让人感受到现代城市和工业化的声音色彩。当晚，由克罗地亚广播电视台的冬不拉合奏团（TOCRT）演出了包括总统伊沃·约西波维奇的作品《为潘德列斯基的塞尔维亚颤动舞》（*Drmes for Penderecki*）和几位克罗地亚作曲家的作品。一位来自香港大学大三学生冯迪化的作品《弦上的回响》在征曲中被选中，获得首演。该曲采用了“南音”的素材并加以展开和发展。

当晚 8 时，在克罗地亚东部城市奥西耶克国家剧院同时上演的歌剧《国王的新郎》，通过网络传输到萨格勒布影剧院进行实况转播，可惜我们不能在同一时间分身去观赏。

两组萨城四重奏组在 4 月 11 日下午的专场音乐会中，演出了一台精彩的萨克斯新作。四川音乐学院教授杨晓忠的作品《移动的背景》又一次获得在重大国际音乐舞台的演出。该曲由四川音乐学院“新大陆萨克斯管四重奏”在 2009 泰国曼谷第 15 届世界萨克斯管大会上首演，此后又在 2010 美国南俄勒冈州立大学第 10 届萨斯克尤萨克斯管音乐周演出。作品构思中“使用了羌笛哭诉、哀怨的音调，犹如盘旋在山川间的悲歌，隐喻羌族人在‘5. 12’所经历的灾难。乐曲结束引用了莫扎特《安魂曲》中的旋律（Lacrymosa）”（引自杨晓忠文）。另一组年轻的萨克斯四重奏组虽由音乐学院的研究生组成，但却已是蜚声国际乐坛的团组，推动和演出了大量的现代作品。

4 月 12 日下午，萨城大号四重奏组演奏了两位来自美国，另两位分别来自瑞典和香港作曲家的作品。这是一种较少的重奏组合。

克罗地亚军队管乐队在4月12日晚场的演出，显示出克罗地亚军乐艺术化发展的高水平。该乐队组建于1991年，曾经在布达佩斯、“莫斯科之秋”音乐节、国际军乐队音乐节上演出。除了克罗地亚国家电台的录音外，还出版过多种CD，获得几项国家奖。最近，曾与德国歌唱家莎乐美·卡门同台演出了勋伯格的《月迷皮埃罗》。本台音乐会演出了美国老作曲家布莱恩·芬纳尼的《时间的另一面》，俄国作曲家季米特里·卡普林的《彼得鲁斯卡》、美国新墨西哥州作曲家BJ.布鲁斯的《节奏幻想》、美国费城作曲家梅林达瓦格纳的《恶棍》、日本作曲家达野川崎的《并列Ⅱ》、乌克兰作曲家朱丽娅·戈梅斯卡亚的《暴动》等作品。

来自保加利亚的普罗夫迪夫爱乐乐团成立于1945年，这个诞生于非繁华都市的交响乐团在过去几十年中几乎到欧洲的大多数国家演出过，目前由活跃在维也纳、布达佩斯和萨格勒布的多个交响乐团和歌剧院的指挥家Dian Tchobanov执棒。颇有名气的英国年轻前卫新浪潮作曲家坦西戴维斯(Tansy Davies)的作品《倾斜》(*Tilting*)，以出生于伊拉克的建筑师扎哈哈迪德的独特设计为模型并获取创作灵感。“她的许多设计体现出对自然扭曲的物体或建筑体的放大，尤其是当靠近这些物体时。管弦乐《倾斜》(2005)也像是一个很大的建筑，它本身就是一首自然之歌，正如一开始从木管组那里听到的，然后逐渐蔓延至全曲的各种扭曲的变形，并能听到他们的不同侧面”(引自WNMD节目介绍册)。这场音乐会另一个提神的作品是萨格勒布老作曲家鲁本雷克在70年代初写的钢琴与乐队《扩展》。这位曾跟随梅西安、里盖提、布列兹等大师学习过的作曲家，在作品中运用了物质阴－阳无穷尽的属性，并用这一模式去演化所有的音乐材料，全曲为十二个部分。音块和音色写作的手法占据着主导的地位。

4月13日晚的爵士音乐给人以丰富的流行音乐色彩的感受。前克罗地亚广播电视乐队(Big Band)成立于1946～1947年，是世界上连续60年在舞台上活跃的为数不多的大乐队之一。曾与许多突出的国际独奏家，如特里克拉克、阿特泰勒、约翰·格里芬、约翰·刘易斯等合作，其经典曲目的保留演出与克罗地亚作曲家的合作，更使其名声大噪。来自美国北德克萨斯大学的长号演奏家兼作曲家史蒂夫威斯特的作品《冰－9》和另一位美国作曲家、钢琴家兰迪鲍尔的作品《睁大眼睛的奇迹》使这台音乐会的美国爵士风格十分抢眼。

乐团女子明星合唱团(ZVJEZDICE GIRLS' CHOIR)在4月14日下午的演出十分出色。这个由萨城中、小学优秀学生组成的合唱团，成立于1985年，常与萨格勒布的乐团和演奏家合作，推出许多克罗地亚作曲家的新作品，多次参加国际合

唱节，并在国际性合唱节和比赛中多次获得最佳表演奖。著名的以色列女作曲家西皮·福莱舍（Tsippi Fleischer）的作品无伴奏合唱《嘀嗒想要睡眠》（*The Clock Wants to sleep*），巧妙地运用了像声节奏“嘀嗒、嘀嗒、嘀嗒”，并以急促－缓慢、强－弱的多种声部表现，刻画出童话般的音乐情景。另一首具有东方色彩的合唱曲给人留下深刻的印象，即加拿大多伦多大学作曲与理论教授陈开宁（Ka Nin Chan）的作品《她听见哭泣的世界》（*She Who Hears the Weeping World*），表现观世音普渡众生的境界，所用钢琴音块象征混沌世界，合唱部分表达观世音大慈大悲的精神境界，手法独特，音响对比强烈、恰如其分地表现出佛教的寓意。

克罗地亚广播交响乐团在14日晚的音乐会中，演绎了几位不同品味而又各具有独立思想的作曲家的作品。已故克罗地亚作曲家斯坦柯瓦特（1930～2006）曾担任克罗地亚作曲家协会主席和1985～1989双年节的艺术总监。作品钢琴与乐队《记忆》是他为纪念克罗地亚大钢琴家Ranko Filjak而作的。他跟先锋派保持距离，称自己属于那些置先锋派于脑后，经常责问“哪些是被征服了的？被习惯和被规定了的？不仅是纯材料的问题，而更有艺术、人和心理因素的问题”（Ranko Filjak）。纳特克·德伟切柯（Natko Devcic 1914～1977），他是一位对任何新倾向和愿望都不怀偏见，反而去尝试，并以其自身作品去做深度反馈的作曲家。《腓骨》是为两支乐队创作，由萨格勒布广播乐团和电视乐团委约，在1967年的双年音乐节上首演。这一次正好提供了有关他作曲本质的备注：“当我在海滨听到一件古代的民间乐器，通过耳机，我发现了奇妙丰富的音程和节奏的微观结构特征——是那件特殊乐器的演奏。我很高兴这一发现，着手设定了《腓骨》的十二音材料的结构，并与我所听到的那个微观结构相关联。标题《腓骨》象征了将几个来自十二音织体的模式结合起来的意图，并将音乐带入两个乐队演奏的统一体当中”（引自WNMD节目介绍册）。来自贝尔格莱德的青年女作曲家米尼克·乔尔杰维茨的作品《饱经风霜旅途的骨架》（*Journey of Weather-beaten Skeleton*），反映她个人对“声音的饱和与音乐时间感知问题的”探索的一部分。其抒情灵感来自17世纪日本诗人（Basho）的俳句诗。

4月15日下午，成立于1953年的萨城独奏家乐团（Zagreb Solosits）奉献了一场弦乐专场。这个乐团被公认为世界上最重要的室内乐团之一，无论其个人技术和合作修养都堪称精锐，通常不用指挥，在世界上曾有3300场的演出纪录，在许多著名的音乐厅、音乐节演出过。曾获得过伊丽莎白斯普拉格柯立芝奖章（Elizabeth sprague Coolidge Medal）、弗拉基米尔拿索奖（Vladimir Nazor）、奥兰多

奖(orlando Award)等。开场一曲,由来自韩国曝园大学的女作曲家金继海(Ji-Hyang Kim)为弦乐的作品《大协奏曲》(四重奏+4-3-2-1)(*Concert Grosso*)先声夺人。其灵感取自巴洛克大协奏曲的独奏和合奏对比的原则。开始,独奏的四重奏组分布在观众席的左、右、后方演奏,与合奏组遥相呼应,由极高音区慢慢盘旋向下至低音区的过程中,合奏组不断加剧这一音势和空间反应。澳大利亚作曲家马休·汉德森(Matthew Hindson)的作品《低音大提琴与弦乐队的协奏》以反映现实社会的伦理反思为指向,“当代媒体如此痴迷于犯罪和惩罚,尤其在电视、电影的动作片和戏剧片以及电子游戏中,现实成为这种从未感到愉快事实的牺牲品,而社会正期待着对暴力犯罪肇事者行为的支付。我们公众,被要求正义去对付一个到另一个。”“独奏低音提琴在音乐中被作为犯罪的主要假设,高难技术的表现和象征威胁的环境的气氛。柔情和优美也不时存在,但被残酷包围着”(马休·汉德森)。作曲家这一关注现实社会问题并以技术化、音乐化的艺术构思去体现作曲家的审视,也使听众人受到触动。

14日夜场的演出是一现场演奏与调音台混成回放、电子音乐、即兴音乐的专场。第一个节目是伯克哈德(Burkhard Schlothauer)的《约翰·凯奇:9》(2010),在长达20分钟里,听众被琼模仿凯奇的音色音乐、长呼吸“音拄”持续的拖住像练了一会儿气功。10分钟休息之后的斯托克豪森的作品《从七天》(*Aus den sieben Tagen / from the Seven Days*)(1972),音调节奏、材料都不固定,只有分谱上的文本指示,听起来真好像是进入了宇宙、车间、喧闹的国际大都市……闭上眼睛会完全不知道这些声响是怎样奏出来的,而音乐的价值在此真的感觉到像是扩张到可能性的极限……以下的文字或许会更清楚地说明它的意义:

“时间的划痕”乐团(Ansambl Zeitkratzer)成立于1999年,9位演奏家加上1位音响工程师和1位灯光师。他们来自伦敦、阿姆斯特丹,维也纳,常聚柏林。就独奏家乐团来讲,无论是体制和观念都是世界上独一无二的。他们自己筹资,并通过自主、自由的项目和国际音乐会使自己成为独立体制的投资者。这种自由和开创性的特质已得到国际的承认。他们的曲目包括不同的音乐家如斯托克豪森、卢里德、琼·凯奇、詹姆斯坦尼、阿尔文·卢西尔等以及其他跨界合作者。他们认识到这些项目有不同音乐家和艺术家的参与,从不担心去“保持新音乐的纯度”,新音乐之所以称为新音乐,是因为她在不断地被污染中去求蓬勃发展。得益于这些音乐家和他们先进独特的演奏技术,熟知电子技术,混合经验的背景:新的和即兴的音乐,实验摇滚和流行音乐……同时,他们还获得一系列大奖如德国爵士乐

大奖(Jazz Award Frank Gratkowski)、剑桥大学国王学院奖学金等殊誉，出版了十多种 CD。(引自 WNMD 节目介绍册)

4 月 15 日，作为本届音乐节的重头戏，是由当代音乐大师潘德列斯基指挥具有 140 年历史的萨城爱乐交响乐团演奏的 3 部作品。其中潘德列斯基本人的两部作品《为弦乐的小交响曲》(1992)和《圆号协奏曲》(2008)，另一部作品，则是克罗地亚共和国现任总统伊沃·约舍波维奇的交响作品《伊壁鸠鲁的花园》。开场作品《为弦乐的小交响曲》是潘德列斯基原《弦乐三重奏》的改编版。在弦乐队强有力的 11 个撞击和弦之后，一股荡气回肠的漂亮旋律从独奏中提琴那里流淌出来；弦乐全奏再次奏出 13 次撞击和弦之后，独奏大提琴接着以更为激情的旋律引向独奏小提琴的高潮。出版商斯科特描述到，这是一个完美的例子，即在情感和结构上方面，真诚的参考和引用了巴托克。接着，伊沃·约舍波维奇的交响作品《伊壁鸠鲁的花园》开始于印象主义的气氛中，音乐的流动基于对交响性结构的节奏脉动和音强渐增的表现。力度的渐强，如：定音鼓的独奏、弦乐的拨弦和震音、木管的独奏和锣的敲击。音强在浪漫中渗透并渐渐进入迷狂，好似聚集了希腊哲学家伊壁鸠鲁的快乐主义的花朵，在那里，音乐的斑斓色彩得以丰富和培养出来(引自音乐评论家：Zdenka Weber)。尽管作品中部似乎有一些怠意，但约舍波维奇对交响乐队的控制显然十分熟练。再翻翻乐曲介绍，才知道该作品写于 1985 年，正值作曲家在军队服役期间，这岂不让人顿生钦佩？下半场，是潘德列斯基的《圆号协奏曲》。这首作品由一个慢的引子开始，过渡到回旋和帕萨卡利亚，唤起潘德列斯基年轻时跟随其叔父打猎的号声，较长的轻快抒情段与圆号的精力充沛的相对应着(引自 WNMD 节目介绍册)。出生于本土，而在世界有杰出声誉的圆号演奏家拉多万·夫拉特卡维克(Radovan Vlatkovic)高超绝伦的演奏，更使得全场观众的掌声热烈有加。

4 月 15 日晚夜场的音乐会实际上是本届 WNMD 的一个总结性收场。饶有趣味的是，在宣布完本届 IAMIC(International Association of Music Information Centres)获奖者由台湾青年女作曲家周久渝以其《第一弦乐四重奏》夺冠之后，上演的节目中就包括两名本届 IAMIC 评委的作品。这也是国际作曲比赛评委采取以作品亮相评委的证明。评委之一，比利时作曲家吕克·布路易兹(BulLuc Brewaeys)的作品 *OBAN*(1996)；评委之二，西班牙作曲家贝尼特·卡萨布兰卡·多明戈(Benet Casablancas Domingo)的作品《鸽子——向毕加索致敬》(第一室内乐

协奏曲——为单簧管和室内乐队）（2010）。

本届音乐节共有259件作品来自51个会员单位，140件来自个人投稿。仅交响乐作品就达128件。其次是弦乐队、电子音乐、打击乐、萨克斯、吉他、声乐、军乐队、女子合唱、冬不拉（克罗地亚传统乐队）以及大号四重奏的作品。评委由自比利时、西班牙、斯洛维尼亚和克罗地亚的五位作曲家组成。

作为双年节的尾声，斯洛文尼亚的MD7室内乐团（Musica Danubiana）在16日奉献了一台以斯洛文尼亚作曲家保罗·米海欧色卡（Pavel Mihelcic）的《木线》（*Timber line*）（1974），纳左列别卡（Lojze Lebic）的《色彩的圆环》（*Colur Circle*）（2008）等作品，以此为斯洛文尼亚成功申办2015年的WNMD作了一个美好的预示。4月17日晚，在萨格勒布的克罗地亚国家剧院上演了现代芭蕾《空气》，而在南部历史名城斯普利特上演的喜歌剧《元帅》（*Marshal*）与之遥相呼应，就此，为期10天的整个音乐季划了一个圆满的句号。

4月10日至15日的每日上午，ISCM的年度大会繁忙的讨论、宣布、报告和通过了各种近期和将来有关协会的重要事宜。可扼要地分为以下几项：1）ISCM下届主席和副主席的选举；2）关于本届音乐节的讨论和报告撰写人提名，以及关于2010年WNMD的报告的通过；3）新会员申请与资格的讨论；4）本届主席、副主席以及执行委员的报告；5）会员的年度报告；6）ISCM荣誉会员的提名与选举，本届一致通过索菲亚·古伯杜丽娅为荣誉会员；7）本届音乐节作品遴选评委的工作报告以及ISCM－IAMIC，即青年作曲家作品比赛情况报告；8）ISCM网络平台改进、财金预算及花销报告；9）WNMD2012～2015举办的候选申报与通过以及2015～2020举办单位的候选提名；在听取完未来四年音乐节主办单位的详细申报资料以后，敲定的音乐节将是：2012年－比利时；2013年－维也纳；2014年－波兰的弗洛茨瓦夫；2015年－斯洛维尼亚。最后，在全体代表热情的掌声中，通过了下一届ISCM的主席，仍然由本届主席约翰·戴维蝉联担任。这位来自澳大利亚，总是保持和蔼可掬、豁达而睿智的音乐家、活动家、组织家用这样一句话说道："我曾是一位作曲家，现在作得很少了，我是一位演奏家，现在也演奏得很少，承蒙大家的喜爱，我愿意为你们付出更多的努力……"

## "小国"大音乐，大国将怎样？

为期10天在克罗地亚的感觉，让人体验到"伊壁鸠鲁花园"芳香的气味所带来的许多愉悦。一个生活在2300年前的哲人，早已预示了人类精神追求的某种

境界；而在克罗地亚这个具有希腊文明影响，古罗马遗风传承的“小国”，或许已经实现和正在将其境界变为现实生活中的一个重要部分。相比之下，他们对高水准物质水平的衡量反倒在次之，与自然和谐的例证却俯首皆是。这难道不是这个地球上能够享受的最快活的一种生活吗？

无论哪届ISCM的WNMD，其申报、组织、联络、协调、宣传及实施，都是一次巨大而细腻的系统工程。其先决条件，首先是主办单位（ISCM的国家或地区的正式会员单位）基本具备演奏现代音乐的软硬件条件（至少有若干个能胜任演奏高水准音乐作品的、多种类型的音乐家演奏团队），此外，需在平等的会员竞争中获胜。此次克罗地亚作曲家协会的整个组织与表现当属于上乘。

记得有一位作曲家曾说过，当代音乐在每一地方可能是少数，而全世界合起来就不小了。ISCM在走过89个年头之后，其影响和存在比当初大了许多，随着更多国家和地区的作曲家、演奏家、评论家、活动家、电子和工程等跨界人才的加入，以审视、体验、反射和感觉现实存在的当代音乐，将会越来越接近和深入到整个世界的生活中来。随着四川音乐学院作曲家的捷足先登，北京和上海继而将登陆ISCM的WNMD2012，中国或许应当在如此“伊壁鸠鲁花园”中种植属于自身，也属于这个花园的更多花朵，这应该是毫无疑问的吧？

四川音乐学院作曲家代表团与克罗地亚共和国总统伊沃·约舍波维奇的合影
左起：郭龙、宋名筑、伊沃·约舍波维奇、邹向平、胡晓、肖岗

作者介绍

邹向平　四川音乐学院作曲教授，川音绵阳艺术学院副院长。

杨 琳

# 新音乐中的新音乐

## ——参观2011多瑙厄申根音乐节

每年十月，大批来自不同国家的、和现代音乐有关的人士云集在德国南部小城多瑙厄申根，在为期一周的时间里，或欣赏SWR西南广播交响乐团等著名乐团的首演，或参与探讨，这其中包括作曲家、音乐学家、出版商、教师、学生、媒体、乐团以及广大新音乐爱好者。

多瑙厄申根是坐落在德国南部巴登符腾堡州的黑森林和斯瓦比亚山脉中的一座王府小城，多瑙河的源头多瑙泉是市中心的历史标志之一。相比周围，虽然十月中的天气在这里已经有些寒气逼人，小城的精致娴雅却给音乐节置入了轻松的氛围。步行穿越高低错落的小巷，就能从一个演出地到达另一个。路上随处可见音乐节的迹象，标示和象征物，仿佛整个城市是为音乐节而建。

这里的新音乐节始于1921年，最初由当地的音乐领导人Heinrich Burkard在德国高等贵族Max Egon Ⅱ. zu Fürstenberg的支持下建立。原名“振兴现代音乐

室内乐演奏会”，1951年改用现称。当年的第一场音乐会演出曲目是兴德米特的《弦乐四重奏Op.16》。现任领导人Armin Koehler。

它是历史最为悠久的新音乐节，也是当今德国众多新音乐节中最富影响力的其中一个（其他与其较齐名的例如，达姆施塔特音乐节，维藤音乐节，慕尼黑音乐万岁音乐节，柏林超声波音乐节，法兰克福渐强音乐节，慕尼黑双年音乐节等），并以其规模，曲目量大，种类繁多，编制新颖著称。音乐节上的曲目由西南德意志广播乐团委约并合作介绍许多富有特色的作品，迄今为止，在此首演过的来自不同国家的著名作曲家不计其数，其中包括P. Hindemith，A. Schoenberg，A. Berg，A. Webern，K. Stockhausen，G. Kurtag等。其表现的形式从室内音质装备，表演包括乐团音乐会和爵士乐在内的多种风格的音乐会，到展览会和研讨论坛，五花八门。在这里，你会听到平日里少有的如Lars Petter Hagen或Wolfgang Mitterer的新作首演，而这样的首演在多瑙厄申根音乐节每次高达20多部。这也是它和日常德国的音乐生活最大的区别之一。在此意义上，多瑙厄申根音乐节绝对是收囊了众多未曾面世曲目的百科书。

20世纪90年代中期人们这样说：很少有中等大小的欧洲城市没有自己的节日。像传染病一样，尽管新音乐也受到了节日气氛的强烈感染，它在大众音乐生活中的边缘位置却早已被证实。难怪有人在1971年的时候这样抱怨：如果人们每个月都去参观一个新音乐节，着实是件令人发笑的事。虽然被称之为“所有新音乐节之母”，却并不能把它作为历史资料去看待，它所传达的是正在发生的最鲜活的音乐生活。是的，“新音乐节”这个称呼听上去似乎有些不合道理。“节日”本是传统历史文化的产物，拥有它不变的持久性；而具有强烈时代性的层出不穷的新音乐恰恰与这一特性相反。尽管如此，其内在的灵活和一贯牢固的革命个性使新音乐不会拒绝尝试和跨界。因此“新音乐节”这个听上去有些奇怪的词汇却也并非是悖论。自1920年首次以来多瑙厄申根只允许上演未曾面世的新作，因此“求新”便成为这个特殊节日不变的课题。在此意义上，可以说它是一个永久不变的变化体。

一般来说在新音乐节上，有可能更多的出演比平时更难实现或更自由的作品编制和类型，比如给六架特殊定弦的钢琴，或者“自我听觉建筑体剧场”之类的特殊需求。比如2009年MathiasSpahlinger的交响乐*DoppeltBejaht*首演多瑙厄申根，此作长达4小时且无指挥，并且听众可以随意在音乐厅内进出。但由于常常觉得有些奢侈，有时，某些新音乐活动也会被混入其他类型的音乐节中。而对这些音

乐节来说，新音乐被作为一种特定类型在其中范例式的出现，便也成了必然之举。

在德国，当今的新音乐节常常是更具有区域意义而非国际影响力，并被谐称为“乡村噪音”。而区域性并不等于它无法满足专业听众对新音乐的高期待。首演数量的多少和和能否在匮乏的预算中保证演出质量是有声望的音乐节区别于小型音乐节的标志之一。为了达到跨区域的目的，不仅当地的著名作曲家要被包括在内，更要适当邀请有代表性的作曲家举办个人专场音乐会和座谈。而这样做的好处是，使人容易聚焦于一位作曲家并更容易的制定曲目安排。

各地的音乐节主办风格也不尽相同。像汉堡的“模糊边缘音乐节”，各式各样新的，实验性的，自由的音乐都可以拿来申报演出。两大欧洲著名音乐节，“华沙之秋”和“萨格勒布双年音乐节”旨在推动新音乐的共同发展。萨尔茨堡的 IGNM 重点在于国际交换。达姆施塔特侧重作曲大师课和新音乐的功能性研讨会。而相比之下由活跃于七八十年代的欧洲作曲家倡议发起的维腾和南德的多瑙厄申根则侧重不同演出种类样式。多元多层次的演出和欣赏方式是其强烈的生长脉冲。

作为大型音乐节，多瑙厄申根拥有特殊的历史价值。鉴于它的重大影响力，在其首演过的作品都有极高的公众关注度。而其中一些轰动性作品在经过时间考验之后已经成为历史范例，并在某种程度上引领着新音乐趋势，或是在历史发展过程中起着意想不到的转变和回归作用，成为现代音乐的名作。如 Mathias Spahlinger《通道/航道》“*passage / paysage*”(1990)、Beat Furrer“*FAMA*”(2005)等。

然而时至今日，新音乐的趋势向所有的方向打开，由于合并全球化和社会差异，如其他所有先锋音乐节一样，多瑙厄申根正在失去它的天气预报般的趋势预告的功能。“此次音乐节缺少出色的作品、项目和尖锐的争论性的激进立场。换言之更像是高水准的例行公事。过多的典型化新音乐，听众的广泛共识以及专业人士的既非愤怒否决又非真正惊喜。和去年一样的是，仍旧拥有拥挤的听众，个别值得一提的作品和出色的演奏成果。”德国著名音乐学家、科隆音乐学院教授 Rainer Nonnenmann 总结道。

虽然今年是多瑙厄申根音乐节 90 周年纪念，但此次的曲目设置在形式上仍旧参照以往。具体包括：

**由 Björn Gottstein 主持的现场研讨，题为“特别现场音乐”**

Erwin Stache《足球比赛》(2011)

装置音乐会：Francois Sarhan《Glacon 教授的百科全书》(2011)

声学表演形式专场：精致运动学学院《精致运动学学院 50 部雕塑》(2011)

Ulrike Janssen《鸟头研究》(2011)

Karl -Sczuka 奖颁奖仪式

SWR2 广播电台爵士专场：题为"著名的即兴乐手"，作品包括 Les diaboliques，SPUNK，Phantom Orchard，Phantom Orchard Orchestra Ⅱ

交响乐两场：

开幕式专场：Pierluigi Billone *phonogliphi*——为人声，大管和管弦乐队而作(2011)

Wolfgang Rihm *Seraphin* 交响乐——为室内乐队和管弦乐队而作(1993/2011)

闭幕式专场：Saed Haddad《对抗—力》*Kontra-Gewalt*——为黑管和管弦乐队而作(2010)

Lars Petter Hagen《给定时炸弹》*To Zeitblom*——为挪威小提琴和管弦乐队而作(2011)

Andreas Dohmen《圆规/校准/副本》*zirckel / richtscheyt / felscher*——为大乐队而作(2011)

室内乐两场：

1. SergejNewski《工作平台》*Arbeitsflähe*——为圆号，中提琴，打击乐，钢琴，大号和低音提琴而作(2011)

Wolfgang Mitterer《微笑》*Little Smile*——为室内乐和现场电子音乐而作(2011)

Hans Thomalla / William Lamson《意识丧失的最闪亮形式》*The BrightestForm of Absence*——为人声，室内乐，现场电子音乐和投影视频而作的多媒体作(2011)

2. Rebecca Saunders《非动态》*Stasis*(2011)

声乐专场：Sarah Nemtsov *Hoqueti*——为 6 位独唱与附加乐器而作，歌词出自 WalterBenjamin，Theodor W. Adorno 和 Bert Brecht 的《梦之词》(2011)

Jennifer Walsche《静默机器的关爱环顾》*Watched over Lovingly by silent Machines*——为 5 位人声及 DVD 而作(2011)

Clara Maïa *X/Y*——为 7 位加放大器与共鸣器的人声以及打击性的附加乐器而作(2011)

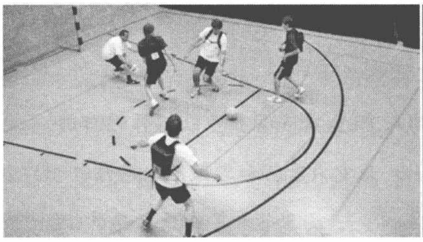
Iris terSchiphorst《形象练习/A 系列》*StudienzuFiguren*——为 7 位加放大器和采样器的人声(2009/2011)

以及声响艺术展三场：

1. Jens Brand《小世界机器》——在博物馆内的活动机械装置(2011)

2. Christina Kubisch《沉默练习》——教堂内的空间音响和视频设置(2011)

3. Claudia Brieske / Franziska Baumann《液体灵魂》——在公园内为四位人声，空间图像布景和音响装置而作的空间歌剧(2011)

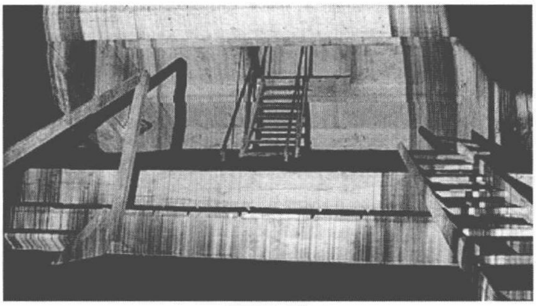


Erwin Stache：《足球比赛》Francois Sarhan：《Glacon 教授的百科全书》

Wolfgang Rihm：《'*Séraphin*'交响乐》(1993/2011)

Wolfgang Mitterer：《微笑》为室内乐和现场电子音乐而作(2011)

Clara Maïa：《X/Y》为7位加放大器与共鸣器的人声以及打击性的附加乐器而作(2011)



Christina Kubisch:《沉默练习》教堂内的空间音响和视频设置(2011)

音乐会的全部曲目由SWR广播电台第二套现场直播。音乐会部分按不同演出种类分成不同的曲目系列，有的系列会分别在不同日程重复上演，甚至不止一次。这样，作为观众就可以自愿选择适合自己的时段，对日程自行安排而不会错过自己想听的曲目。一天下来，你会感到一切被安排得井然有序却又不会太过紧张。比如这次，法国多媒体作曲家F. Sarhan的装备音乐会"Glacon教授的百科全书"就属于这类。曲目被特设在一个被特殊化布置了的建筑物里，和它所在的硬件设施相结合演奏，并在几小时内不间断循环上演。

在这里听音乐会你常常会体验到以人为本。面对为数众多的曲目种类，无论你怎样选择，都不会对日程安排感到过于紧张，为赶场听音乐会而东奔西跑。比如在上一场结束下一场开始前，你总是有时间顺利到达下一个地点并稍作休息。在几个主要场地周围还设有各大出版社的展览，这里新作云集。相关的饮食、住宿设施齐备。一旦音乐会结束得太晚，或是中途想要回到住宿地也不要紧，音乐节随时设有专车免费接送。因此可以说，音乐节的繁荣也在很大程度上带动了当地饮食旅游业的发展。

音乐会系列的第一场名为《足球比赛》，演员和观众都被置于足球场内宛若观看一场平常的表演，然而这次对于观众更重要的是"听足球"，足球队员(当然更是乐手)在表演中制造出的声音。"因为我知道，足球本身也是音乐家的热情之一——很多乐队都有自己的球队，这便是我的初衷。"作曲家ErwinStache说。

此次的开幕式和闭幕式为两场形式独特的交响乐音乐会。开幕式为两首交响协奏曲，分别是Pierluigi Billone创作的*phonogliphi*——为人声，大管和管弦乐队而作，与Wolfgang Rihm创作的*Seraphin*交响乐——为室内乐队和管弦乐队而作。这两部作品以其庞大的编制和惊人的长度开响了音乐节。

Rihm的单乐章交响乐是从一种被称为"触觉之诗"的诗体得到灵感从而发展出具体的音响。同2008年时的室内乐《狩猎与形式》篇幅类似，它的创作过程是

"生长式"的。从1993年起到现在,随着时间从一个核心出发不断叠加新的部分和层次,共由二十多个独立作品续写成了这部汇编之作。这些由早期阶段延伸出的片断经由发展、转化、注入、流出、复描,虽然从听觉上极容易丢失脉络,它们之间却存在广泛的纹理联系。空间布局由基础的大小音响体对峙而成,室内乐部分与新创作的交响乐部分存在多样化的交感作用。

以近一个小时的长度和庞大编制,Rihm在这部作品里不停歇的制造着近乎无休止和无节制的繁复音响,并在新的维度内继续着他惯用的类似视觉艺术的"复描式"创作手法。早在20世纪70年代,Rihm便开始受到法国超现实主义艺术家Antonin Artaud的影响,他的"残暴剧场"理念给Rihm很大启发。另外作品灵感也来源于作曲家早在1991年至1992年所作的*Seraphin*练习曲。的确,适度在他的作品里永远是陌生的词汇。打击乐始终处于活跃状态并和整体保持融洽,引领整个乐队不断制造动态和力度扩张。但也许是演出场地过大,室内乐队和交响乐间的层次区别在首演现场效果并不十分分明。有评论说,"这部作品指向所有层面,所以人们便迷失在所指向的每个方向。他拒绝形式上的根本性回归并在发展中显露出无力与精疲力尽。"

上半场Billone的作品材料和发展脉络清晰,长而浓厚的低音线条是人声和大管的主旋律,它与持久不变的管乐超吹引领管弦乐队进入一种空旷的荒漠。作曲家把交响乐队形容为一个灵活并有着特殊重量的身体,并指出它是在某种音响概念的基础关系之上构建的空间音响结构,而且已经形成了一套自我的惯常的写作(声音出现)方式。与传统不同的是,作品里他试图在乐器的惯常布局所交织成的关系等级网里制造不一样的概念,利用人声和大管引领传统乐队通过不同音响经验使其产生截然不同的音响文化,即一种比较传统音响而言,或异常简化,或异常繁复的质地不均匀的音响——它作为另类元素使得另类概念具有可能性。

传统意义上,这两种独奏乐器被公认为是最外部的层面;然而在作品里,作曲家将它们那带有其所有特质的音响和节奏作为是最深的,潜于最内部和首要的层面去处理,并赋予它们这样的角色——交响乐身体的双重心脏。当它们作用于中心并改变了音响空间的整体重量的同时,在能量,音响和等级上也都将自我强化。一个显而易见的例子,四个打击乐的整体的音响源被围锁在一个四角形内,而它们的重量和呼吸也被彻底改变。或者由三只大管形成的三颗"卫星",再或六只圆号和三支长号一同建立的"能量点"。

在遭受了这种由重量更改所造成的不稳定性作为普遍原则的撞击之后,交响

乐的“身体”也在相应并悄然的发生内部变质，这种变质作用在所有层面也使自身的状况不稳。而这样的刻意更改所造成的空旷究竟是会使交响乐“身体”本身与其他部分失衡，使它的存在反而变的徒然，还是像作曲家本人所描述的，它可以自我满足于保持沉默的状态，或是像一块金属物，如同下坠中的链条？

也许是过于突出各自的个性，独奏大管和人声与乐队相互之间并不融和，而刻意制造的空旷使得长时间里音响相对单调，也令人难以相信是出自他的手笔。作为少有的精通并能演奏几乎所有乐器的实验性作曲家，Billone 向来习惯脱离熟悉的音乐经验从而彰显独到，擅长把握乐器的特殊性能和挖掘其特质，并利用它作为材料基于传统之上进行多层面的音乐实验。比如通过尝试性的乐器布阵和音响组合为其拟定新的音响等级关系。

室内乐音乐会的其中一场是 Rebecca Saunders 的新作 *Stasis*《非动态》。从想象到具体音色，似乎她所做的音乐上的尝试大多都与音乐以外的视觉和画面现象有关，其中一个重要的灵感来源是 Samuel Beckett 的作品和哲学。在她看来，无论他作品中的比喻，描述方式和存在状态，都同她自己的作品有着本质上的亲和感。这部作品试图构建一种 Beckett 式的静止和“消失点”。对于乐器的使用，一个特殊的配置是双喇叭口圆号，优点是可以在加弱音器和不加弱音器的音色间快速转换。

空间性思考作为作品的一个重要部分，灵活调整“斯特拉文斯基”音乐厅的专项场地设置从 2010 年起便开始着手。为使其具有特殊立体感，真正意义上的舞台概念被取消，“音乐工厂”室内乐团的 16 位演奏员在不同的音乐拼贴段被细分为不同的独奏和重奏音色组，并被分别安排在场景之内和场景之外，即台上和台下，上下两层楼的四周及所有观众席内，按不同时段的不同音色需要悄声的上下台轮换位置。也就是说同一场位可以有不同的演奏员，或不同场位有相同的演奏员。除了独奏长笛贯穿整个乐曲，其他演奏员都只参与乐曲其中的部分段落。场地安排和出场顺序被特殊调整后，听众可以更清晰的感受不同的音色组，如管乐五重奏，小提琴和中提琴二重奏，或是打击乐横穿整个空间的脉冲力。

这样的空间安排并非以它封闭式的总谱为依据，而是建立于 18 个独立创作而成，其中部分来源于曾经作品中的单个音响材料“模型”。它们分属于不同音组，并且长度可在短到 3～4 分钟，长到 20 分钟之内进行变化；另外，由一个特有的并严格缩减的音色库，其中时而柔弱，时而火山爆发式的音响形成一条固定的时间线，这条线配合“模型”的顺序并与其重叠。不同的音乐线条在形态上相关联，

并在繁复的音响层上产生多层织体。

这样便肢解了小乐队的整体感而强化了其中重奏组合的细节和不同可能性。作为听众无论坐在任何位置都不可能均匀地捕捉到全部音响，但同时又由于视角不同而得到相对自我的音效体验。而可能性的不同并不仅仅围绕在音色，更由音色延伸到技法，不同段落对不同技法有侧重。比如一段由集中的颤音构成的持续动态，每个独立音响之间的关系松散而无序，每个音的起始点和结束点被遮盖在伴着缓慢渐强和渐弱制造出的层叠而接连变幻的音色中。45 分钟左右的时间里，一个抽象的音乐剧场被制造出来，视觉和听觉始终被一种无法察觉的隐藏秩序引领，空间感被具象的建立，却以抽象的方式延伸并消失。音乐与建筑，音乐与空间，空间内的音乐，内外之间，在低音区和深色调，力度和音域的对峙，它们相互并置，相互糅和，而时间的概念，动和静的界限也由此变得模糊。由于空间安排造成的特殊视听效果，演奏者相互之间，演奏者与观众之间，距离和行动以新的方式进行，能量的传递变得不同以往。

然而，对这类作品来说现场的意义显得尤为重要。或者说，过于具体的空间性音乐思考也并非不具有危险性，甚至会对作品的音响产生某种程度的限制。试想，同样的作品换场地或不采取现场演出，效果会有怎样的不同。而又该如何打破它自身的这种局限？

另一场室内乐音乐会由三首作品组成：SergejNewski 的 *Arbeitsflä he*《工作平台》——为圆号、中提琴、打击乐、钢琴、大号和低音提琴而作；Wolfgang Mitterer 的 *Little Smile*《微笑》——为室内乐和现场电子音乐而作；Hans Thomalla / William Lamson 的 *The Brightest Form of Absence*《意识丧失的最闪亮形式》——为人声，室内乐，现场电子音乐和投影视频而作的多媒体作品。Newski 作品音乐材料相近，并汇编了多种不同技法。

观众在 W. Lamson 材料简洁内容空旷的视频中看到被拖拽着的垃圾桶和啤酒瓶，长时间几乎静止的画面。Hans Thomalla 在此基础上配以同样静止的拖长的噪音和孤独忧郁的人声。无论音效和视频都向人暗示着自然的荒凉和人类的孤独。然而这样的主题一旦被领悟，由这种内容显得有些苍白的双重静止产生出的是欣赏状态的停滞，并且令人迷茫的不仅是人类和自然的未来，更是作品本身的长度和去向。也许还可以再继续两小时，或是比现在更短些？

整场音乐会 EnnoPoppe 看似怪诞木偶一般的指挥风格令人过目不忘，Mitterer 的作品由惯常式的粗细不等的音响线条组成，它们在蜿蜒迂回中聚集能量。由于

高人一筹的写作技巧和电子音乐手法，大大增加了听觉享受。

作为多面的实验性电子音乐作曲家，Mitterer 规则与行动的移转范围却不仅仅局限于电脑和技术本身。作为音乐会组织者和即兴演奏家，作曲家本人这次也参与了首演中电子音乐的部分。除了即兴与作曲间的关系，他把更多的注意力放在了挖掘不同音乐种类和进一步表现形式的可能性。作品包括歌剧、电子音效作品、小编制室内乐、大型和不寻常编制的交响乐、管风琴作品、无线广播、电影、剧场音乐、声响设置，有时合并大量“特殊项目”——像轻型摩托、电锯和吸尘器之类的机械装置。

作品《微笑》的最初音响来自于一条贯穿的电子音轨与合成音响，同时也有个别听觉很难辨别的“具体”噪音式样，如“儿童”、“猿猴”、“人”、“嗓音”或者“狗”等等一同构成整体。对此音乐节主办人 Armin Koehler 和作曲家进行了对话。话题即围绕即兴开始。

“在我看来演奏是创作的营养，如同笑容是灵魂的营养一样……作品中该何时与如何即兴，在总谱中是被严格规定了的。总谱中的每个小节都连续不中断，所以即兴也不曾中断。”作品中没有一处设定该在某个时段完全自发的即兴演奏，只在非传统意义上给出一定数量的空白——需要衔接的小节，演奏者在其中有可能相对自由地去塑造和填充音响。作曲家并不希望让爵士乐演奏者去演奏，“因为他们有相对固定的爵士即兴音乐语言，而其在这部作品并不合适，会在作品中留下痕迹。”

如此被严格控制同时又保留自由因素的作品又该如何记谱呢？为此每个演奏员手中除了常规的在时间上按小节记谱并给予准确方针的指挥总谱外还有一份听觉总谱——用来模仿的 CD，作曲家在其中利用抽象的记谱符号记录了具体的音像材料，对电子音乐材料预先着色，并规划了谁应对何种材料在何时作出反应。这让演奏者在排练过程中可以对音响画面进行较为清晰的想象、把握和模仿。并且，这种方式可以让作曲家准确控制作品中即兴部分音响的出现过程。即所有动向都在被控制的框架内进行，自由度具有充分保障。

这盘 CD 不仅用于排练，也用于演出过程。“它当然不像以前那样一般化，指挥感觉更自由，演奏变得更灵活。有了‘智能传导系统’，使多层次的音乐过程拥有后期调整的可能性。在乐团中有一位演奏员，专门在 20 秒之后对前期制作的音乐材料进行小型后期操纵，在总谱的每个排练号里也对此做有特殊标记……为此，我们还在‘西贝柳斯’打谱软件中研发出部分新图标。用打谱软件人们总是可

以制作出漂亮的总谱，但在提炼分谱的时候就会有个问题，当中的符号总是处在错误位置。比如这样制作出的符头在分谱里会有相关联的移动的可能性。对此我们进行了适当研究和改进。”

另外，记谱符号也是 Mitterer 常用的实现音乐的其中一个途径。“在完成电子音乐后我试图将它记谱，并逐渐‘配器’——通过记谱符号实现它和音乐家行为之间的衔接。这样听众在某些部分就无法辨别声音是出自电子音乐还是乐器。这个时刻对他们来说恰恰是个有意思的摩擦面。”作品中有 60% 是事先着色的电子音乐材料，音响的现场陌生化只占 40%。但这二者在《微笑》这部作品里却不是两条分离的路径。作曲家更多的是要构建相互间的相似性和某种程度的不可分。“我不希望让这种冷色的惯用的现场陌生化方式（延迟、时间推移等）过多的介入演奏者暖色的音乐中。”

Koehler 的最后两个问题是：一、“感性演奏似乎在作品中很重要，至少音响的间接作用是来自于强烈的身体上的自然性。你的作品是否也在其中运用了这种，能使听众感到惊奇的制服性感情战术？”“我的兴趣是在半小时之内发展出远比三个主题更多的东西。”作品从细节到整体都是相对形象化的，并且总是向新的方向运动着。作曲家期望听众运用全部听觉直接沉入音响底部去感受音乐，并有足够的时间去解读和破译其中的所有密度——“毕竟耳朵是能够很快将细节解开的。但每个音乐作品都有它感性的一面。让我们看看 Stravinsky，Bruckner，Varese 或是 Antheil 的作品，它们都很难用感性去‘包装’。这也是为什么这些作品至今还如此吸引人的原因。”二、“‘静止’在作品中又扮演着怎样的角色？它是否只起到纯粹形式上的分段作用？”“‘静止’总是能很好地起到这类作用，它使音乐起起落落。但为此而去刻意的表达，并不是我的目的。”

对 Mitterer 来说，即兴不仅仅是避免记谱困难和节约工作的手段，更是使记谱段落在一种明确的状态中实现演奏的方法。“我的愿望是，让给予演奏者的部分自由在严格记谱的段落中重起反作用，因为在我看来自由的元素自会在演奏中壮大。”作品为科隆著名室内乐团“音乐工厂”（MusikFabrik）而作并由其演奏，现场电子音乐由 SWR 电子音乐实验室承担制作管理。

继 Stephan Froleyks 和 Manos Tsangaris 之后，今年的装备音乐会系列仍设在当地历史悠久的庄园图书馆内，由 Francois Sarhan 和“研究”室内乐团（Ensemble Recherche）一同完成。

乐手按不同编制分成不同的组并被分别安排在不同展室，伴着影像、实体、绘

画、书籍杂志、音响装置、见证物、陈列等不同风格种类组成的视觉展品演奏。大杂烩式的呈现方式将演奏者、作曲家、诗人、画家、视频艺术家跨越界限集合至一处。笔者随意进入其中的一间，与所有观众一同站好，瞬间感到如同置身古生物博物馆或动物园，陈室四周布满活化石和动物雕像，伴着昏暗的灯光和低声吟唱，中间的玻璃房里开始上演弦乐三重奏。每个展室都循环演奏自己的曲目，所有曲目相加总长度为一小时，参观者可以按自己的喜好选择进入展室的顺序从而完成欣赏。然而陈列是陈列与音乐，除了形式上的结合，并没有让人感受到其中更多的内在联系。

“SWR2 现在爵士会晤专场”是每次多瑙厄申根音乐节的保留项目。这次的作品“Lesdiaboliques”由超过 70 岁的女性三重奏上演一场娱乐式的闹剧实验，自我讽刺、滑稽、丑角、喧闹的喝彩，让挪威的青年女性组合 SPUNK 和纽约的 Phantom Orchard 显得有些黯然失色。

音乐会间歇中，笔者路过并走访了多瑙厄申根的 Christus 教堂。声响艺术展中的其中一场，Christina Kubisch《安静练习》——教堂内的空间音响和视频设置便是专为它而设计。音响艺术家 Kubisch 自 80 年代初开始专注于和空间相结合的声响装置，净空间以及开放式空间领域。她常常使用自我发展而成的技术操作方式，比如通过电磁感应的声响传导进行创作。

《安静练习》灵感来源于巴黎圣母院的一个监护人，当教堂歌声环绕在人们头顶时他却用话筒大声且不停歇地喊着“安静”二字。采用极其类似的做法，教堂的白色内部空间在不同层面，中部、走廊、侧面、管风琴旁分置有多样化的环绕式扬声器组，她把它叫做“属于共同系统下的扬声器群岛”。Kubisch 的作品大多都对历史和其所具有的气息做出反应，这次她选择通过语言来填充空间。采用世界上大约 70 种不同语言（包括某些非洲部落的非文字语言）来叙述“安静”这个词，通过不同人声、速度、频率、力度进行重复，从而形成自我不断循环变更的厚度不同的多重语言织体重叠，并以扬声器进行空间上的相互投射。词的含义随着语境，文化圈和叙述者的不同而变化。70 种不同的“安静”，听众在通常听到时，由于语境的陌生只能被理解为象声词，所以可以想象，当笔者毫无准备听到用中文叙述的“安静”这个词，突然间产生的语义带来的熟悉感受。

在作品里这个词作为材料被进行了节奏重叠，音色加厚，以相互交流的人声组或独白形式出现，所有这些因为一个共同的语义概念“安静”被联系起来。装置在教堂上端，不太容易到达的部分继续延伸：一个与严格清晰的教堂空间明显冲

突的空间结构呈现眼前，没有清晰的线条和形式，人们只能在其中近乎静止般缓慢的移动。虽然置有通往最顶端的梯式建筑，横竖搭建成的带棱角的木质柱体和梁，带有绝对意义的抽象，越来越窄，通向顶端无法一眼尽收全部的类似密室一般的秘密地带。室内过暗的灰色调和抽象的点与线的陈设让人有些许压抑感。唯一的光源是设在其中的投影视频，其中的超声波与教堂底部的语言系统——在进入时所听到的，构成内容上的联系。创作者希望人们在返回途中对“安静”有不一样的感受。

作品强调了语言中音素的音乐性，不仅单一的语调符合教堂空间的庄严气氛，它的呈现方式也使作品增加了些许魔幻作用。人和空间之间的关系由于语言的存在而被改变，并与具象的空间通过特殊的引导与其构成自我的抽象的联系。两种空间的概念上的联系也造成了听觉和视觉的对立面。作品从整体上给人简洁直观的印象，但正因为如此也使其褒贬不一。

闭幕式是无中场休息的三首交响乐：Saed Haddad：*Kontra-Gewalt*《对抗—力》——为黑管和管弦乐队而作；Lars Petter Hagen：*To Zeitblom*《给定时炸弹》——为挪威小提琴和管弦乐队而作；Andreas Dohmen：*zirckel / richtscheyt / felscher*《圆规/校准/副本》——为大乐队而作。

其中挪威青年作曲家 L. P. Hagen 的作品首演效果和他的标题如出一辙。从头至尾，挪威传统小提琴的部分都由独奏的自由即兴构成。自由即兴的写法来自于乐器本身一贯沿袭下来的口传心授的传统演奏方式，与严谨写作而成的乐队部分形成强烈的反差却又紧扣为一体，两种对立概念一同在作品中渗透。出乎意料的是乐曲进行到中部，却被 Hagen 手中的一台老式立体声不时发出奇怪的电子铃声打断。而后音乐突然停住，作曲家以话剧演员的身份随意的走上台，捧着立体声开始用英文很有感情的对乐器和作品进行解说。身边坐着一位德语翻译，而翻译内容竟然是与其完全相悖的 Theodor W. Adorno 的一篇专题理论（内容：鉴于世界在全球化灾祸威胁下的音乐真理和艺术的丧失）。

乐曲重新回到铜管的长线条和谐音和打击乐的晶莹音色中，它慢慢带出独奏小提琴愉悦的摇曳吟唱，它的微分音与乐队时远时近。自始至终，音乐围绕在深厚的挪威民间传统韵味中，带有格里格式的思乡，耳语般的音量，融融的暖色调。在这部独特的作品里现代音乐的界限再次被打破，听众仿佛置身于挪威森林中，眼前一幅旧日的乡间田园画。作曲家使用地域特色来写作自己的音乐，同时出其不意的阻断，其本意很明确——讽刺艺术家的虚假信仰。尽管有足够的理由去渴

望美，家乡，地域烙印和它的奇特性，却不能简单满足于对虚假的田园牧歌的还原。“嫉妒是忍受别人的幸福”，节目单上只引出一段以此为题的亚里士多德的语录，看似离题，却或许能从中得到些启发。

Haddad 的作品联合了“复调、复式华彩”这一 20 世纪欧洲音乐史中交响乐的中心主题作为背景，但遗憾的是音响无新意，乐队典型的感情化音响织体不仅过重的覆盖着独奏单簧管可怜的音量，且不停追赶着奔跑地精疲力尽的单簧管直至高音区。音乐会后，Dohmen 的作品获得了此次音乐节的交响乐大奖，但笔者认为，此作品中多是堆积成的复杂庞大的音响结构，少了些音乐内容和质感。

音乐节还为演奏和作曲学生特设了 The Next Generation Workshop 部分，这也是学生感受和交流新音乐的重要机会。它提供为期一周的住宿，大师班和全程的音乐会票，全部费用 90 欧元。Workshop 的开幕式、闭幕式音乐会中的作品由竞争参选的学生作品组成，为此其中还设立了论坛，使听众有机会与青年作曲家一同探讨。随着我国新音乐的发展，新音乐节的举办也趋向成熟。多瑙厄申根音乐节作为历史最悠久的新音乐节，它的经验在多方面对我们有着借鉴作用。

（本文配图来自“多瑙厄申根音乐节网页”http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2011/-/id=8023658/1pfdvcj/index.html）

---


作者介绍

杨　琳　青年作曲家，毕业于中央音乐学院作曲系，师从贾国平教授。现读于德国弗赖堡音乐学院，师从德国著名作曲家克内留斯·施威尔。2009 年获得“西门子国际青年作曲家音乐支持奖”。

曾宪林

# 第五届“京、沪、闽”现代音乐创作研讨会概述

由福建省文化厅主办，福建省艺术研究院承办，连江尚德乐社协办的“第五届京沪闽（福建·连江）现代音乐创作研讨会”于2011年10月6日至10日在连江举行。福建省文化厅厅长陈秋平、副巡视员卢鸿筠等出席了欢迎晚宴。开幕式上，陈秋平厅长对京沪闽现代音乐创作研讨会提出两点要求：“第一，要继续做大、做好‘京、沪、闽’研讨会；第二，要结合福建作曲家的作品音乐会进行研讨，通过音乐会的形式出作品、出人才，把福建作曲家推向全国。”

王震亚、卞祖善、王西麟、唐建平、宋瑾、贾国平、王宁、于庆新、郑长铃、张萌、周皓、韩锺恩、贾达群、叶国辉、陆培、陈牧声、奚其明、温德青、郭祖荣、章绍同、林荣元、骆季超、孙星群、王秀玲、郭耘、涂致洁、曾宪林、檀革胜、葛清、宋方方、许琛、吴思富、黄宗权、郑超英、陈宜通、杨凯、陈姝婧、林树瀚等京、沪、闽三地共30余位音乐家参加了本届研讨会。会议先后播放了陆培《中国狂想曲第三号：虎虎生风》（2008）、朱世瑞《水想Ⅱ——为二胡与古筝而作》（2010）和《灵歌——四个不同编制的乐器舞台》（2000～2004）、温德青《声音去到了天上》（2009）、叶国辉《森林的祈祷》（2002）、陈牧声《牡丹园之梦》（2007）、王西麟《喜剧的对话》（2009）和《钢琴协奏曲》（2010）、唐建平《啐啄——为弦乐四重奏而作的嬉游曲》（2003）、王宁《第一弦乐四重奏“风格对话”》（1995）、贾国平《清风静响》（2011）、贾达群《梦蝶》（2007）、郭祖荣《第十七交响曲》（2008）、章绍同《远山》（1989，2008）和《鼓浪屿狂想曲》（2000）、林荣元《雪山飞狐》节选（1995）、李向京《行云流水》（2010）、骆季超《骏马奔驰》（2000）和《骏马奔腾》（1994）、张建国《离·骚》（2007）、王西麟《太谷秧歌》（2010）等21部作品并展开了相关的研讨。在展示作品之前，每位作曲家均对作品的主题立意、创作思路、演出录音以及受众的反响等相关情况做了较为详尽的介绍。播放每部作品的实际音响之后，专家们纷纷对所展示作品的优劣得失进行了

多层面、多角度的评析，并与作曲家进行了率直而深入的技法切磋与思想交流。围绕这些具体作品评析研讨的同时，还相对集中而深入地阐述了各自的创作思想，并讨论了音乐创作相关的理论问题。此外，在 9 日晚上与会专家还欣赏了连江尚德乐社与连江坂头十番乐队的专场演出。

连江尚德乐社与连江坂头十番乐队演出现场

## 一、关于音乐作品的标题、内容与文化

任何一部音乐作品的标题及内容都反映了作曲家背后的母语文化，也反映了作曲家的文化观、美学观和文化心理。陆培谈到：在国外的时候，很多在美国的中国作曲家包括谭盾在内等都大量地使用了中国民歌。一个重要的原因是当这个面孔出现在美国的音乐舞台上，观众的期待是想听到面孔背后的音乐，一种与他们本土音乐不一样的东西。美国观众对我们音乐背后的文化都有一种期待感。

有的作曲家讲究标题与内容的统一。在他们看来，标题是音乐内容的抽象概括，具有一定的导向性和暗示性。但贾国平提出了不同的看法：有时候作曲家只是找借口依托，只是希望写音乐。音乐常常大于他所赋予的标题。

王宁教授发言

唐建平教授发言

王宁提出要承认文化的价值相对论。实际上东西方都有各自的框架，并不是说经济发达的国家文化会比不发达的国家高。文化价值相对论就是所有现在出现的文化现象都有存在的必要和价值。从这观点来看，中国民乐器和西洋乐器各有各的文化背景与美学土壤，具有不可比性，也不能说中国乐器有多大局限性，它有自己的文化内涵。就像埙，虽然就一个八度的音域，但它所演奏出来的那种音色及表现力却是西洋乐器所没有，也没法代替得了的。重要的是针对某一类乐器的创作，它发挥的地不地道。

唐建平认为作曲文化中的芥蒂心态会影响到现今的创作、思维以及观念。如在当下仍有这种芥蒂心理，就成为一种束缚桎梏。因此，要认真考虑每个作品背后的文化。

朱世瑞认为我们对西方的了解极不充分，极为片面。西方是除中国之外的其他国家。有时候我们学了他们的形，丢了神；我们学了他们糟糕的东西，忘了好的东西。对当代音乐在东欧（包括前苏联地区）的发展，当代音乐在南美的发展，当代音乐在非洲的发展，中国的作曲家或者是音乐界了解得不充分。这些国家和我们有类似的文化、社会和政治处境；另外，他们避免了西欧或者美国乡村派的主要潮流对其影响，他们能够保持一块自己独立的发展路径。

## 二、关于音乐创作美学的多样性

多元的美学思想决定了创作技法的多样性，也决定了审美趣味的多样性。宋瑾在谈到王宁的《风格对话》时，说整个 20 世纪，在作曲中的一个特点是理性设计与感性效果之间的分离，这种现象不同程度地在“计算出来”的作品当中存在着。19 世纪朗格概括的一个特点是严谨的古典形式与自由的浪漫精神的冲突。他概

括20世纪现代主义作品，就是感性与理性不同程度地分离。因为美学最关心的是实际效果能感受到的那个层面是什么。

贾国平不认为理性和感性是分离的，而是认为个人的才能问题。他谈到："有可能有人能做得成，有人可能做不到，有人能做到很好，所以这不是一个绝对的观念。好像你设计了，你就没有感性了。"然后以他自己的作品《清风静响》为例，谈到具体的写作构思：4件乐器有几种形态，4个独奏，6个双重奏，4个三重奏，1个四重奏，有4、5种组织形态。他做了一个统计，总共有127个不同的组合。因此，就限定为127个小节，在这4、5种不同组织里，有4、5种不同变化的音响形态，也有127种不同组合的音响形态组合。这样的方式去写作没有办法写旋律，因为设定好了需要一小节一小节地去做，在作曲之前没有总体概念，不知道整体是怎么样的。写这一小节的时候，觉得下一小节是最主要的。虽然不知道具体音响是什么样的，但是知道要用哪种乐器去写，要的是什么样的音响形态，所以说这个作品基本上可以说是在一个理性化设计的框架内做。接着用自己所学习的民乐器，开发新音响，包括跟演奏员一起开发的那些所谓的新手段。

唐建平说，中国有自己的文化、美学和历史，为什么作曲家不从自己的民族习惯出发，而去接受韦伯恩、利盖蒂的观念——"音乐是不给别人听，不管别人愿不愿意接受，我就是不喜欢别人听"？唐建平觉得他的音乐就要给别人听。然而，叶国辉有另外的说法，他认为创作上无论基于什么样的经历，可能对某种美学的误选也是可能的。朱世瑞觉得美学的突破实际上也是作曲风格的突破，一个好作品并不一定是一个美学上大突破的作品。一个美学上大突破的作品，它既完成了一个好作品有的一切要素，但同时它的风格又产生了极大的突破，又开辟了一条新的道路。但是整个20世纪新音乐的主要潮流是闻到了一种人类贪婪的梦想，就是想要不断寻求新的道路，想要去挖掘新的资源。相当于人类不断地想把石油挖出来，把煤尽快地挖出来。由于贪婪导致了过度消费，也导致了音乐上新的音响过度消费的一个恶果。所谓的突破，实际上我们站远了看，站高了看，倒退着看，就会觉得真正语言的突破是手拉着手，搭成个圆。不是要有大背景、大历史下才能产生好作品，同样风花雪月也能产生好作品。

奚其明从郭祖荣为关心百姓苦难而创作谈起。他觉得自秦汉以来，中国没有知识分子只有文人。以前非常欣赏陶渊明过自己养养花、种种草的生活。他实际上是忠君，做奴才不得，就做闲人。但是后来看了历史觉得非常矛盾。中国的历史，帝王将相应该对1840年以前老百姓的苦难负责，所谓的知识分子也理应负

责。但知识分子没有尽到责任，他们只是为了自己要表达忠君思想，所以只能算是文人。我觉得自“五四运动”以来，中国产生了自己的知识分子。在座的每一位作曲家，在大家拿起笔时都要考虑做一个真正的知识分子，不要做文人。

## 三、关于音乐结构形式与音乐素材叙述手法

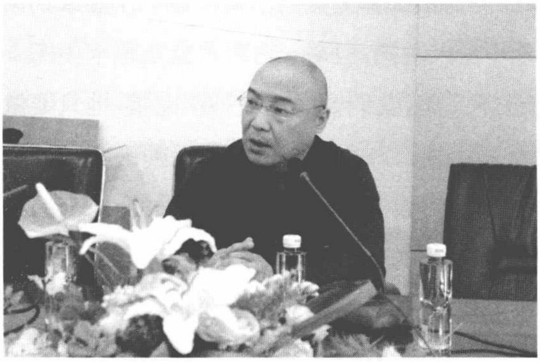
关于音乐作品的结构形式与素材组织，作曲家从各自的创作实践出发，阐述了仁者见仁、智者见智的认识。陆培说结构其实是后人整理出来的，结构像容器，喝水要有东西把它盛起来；结构是心理的过程，要研究听众的心理，当指挥指到这边，演奏员会给什么样的表情，观众会有什么感觉，作品应该有紧张和松弛的对比，让听众充满期待感，要制作期待，然后解决那个期待。一部结构感好的作品未必是好作品，一部好作品绝对是结构感好的作品。

朱世瑞觉得虽然作品追求的一些东西一样，但作品构思上却不一样。他觉得音乐本质的最核心就是音乐性，好的音乐在这一点上不可缺。全世界不管在哪个时代，不管在哪个民族，不管哪一种流派，不管哪一种风格，在这一点上是统一的。即使用的技巧再好，语言再新，在音乐本质的音乐性上不好，不感人，不由心而发，不能够让听的人心动，那么它始终是失败的。什么是好作品？第一个要素，作曲的材料是现有的材料，还是要去制造的材料。第二要素，把材料组合在一起制造成一首乐曲时的方法，是用现有的方法来做还是另外的方法，或者说是用已经有的这个方法，把它重新再组合为一种所谓新的方法，也就是新的程度不一样，现在跟以前的方法不一样的程度也有，这也算一个作品。

叶国辉认为结构的展开过程没有绝对的长度，骆季超则着重于强调作曲家的直接体验，并认为曲式感觉有些是天生的。唐建平就音乐结构方面进行了更为深入的探讨，他谈到：处理的音乐结构并不是一种曲式形式。如果把创作中理性和感性问题，看成是经济基础和上层建筑。什么是上层建筑？所有的观念，所谓的理性都是属于上层建筑。什么是经济基础？所有的花样、手段、技巧等技术都属于经济基础，所有的技术整个决定了这部作品。结构要反过来影响上层建筑。曲式不一定就是我们学过的，比如古典奏鸣曲式。技术足够好，怎么玩都好。在整个玩法中有了自己的规矩、法则，这时候技高也就是足够的技术，到这个程度已经变成忘掉结构忘掉曲式。但聂耳肯定是没学过曲式结构这些东西。还有就是说在曲式结构当中也不一定就要按黄金分割点，开始先声夺人，后面平静下来，这种

作品也很多。(朱世瑞附和:在音乐史上,所有的佳作跟着黄金分割点完全不吻合的多的是。)所以理性是释放情感的一个手段,现代音乐中最重要的是非理性。他还说,素材的组织关键在于怎么过渡和运用,我们研究辨认他们那些调式,不如研究他们一些技巧片段的组接。卞祖善也支持素材在有机展开和链接部分要更细腻些。他说,太多的素材,贯穿一个动机,不容易发展高潮,所以素材的选择要尽量简练,展开要尽量充分。

作曲技术方面,王宁认为很大程度在于对乐器音色和性能的挖掘。他谈到:比如上面有一个笙的长音,然后高胡用同样一个音在上、下弦进行修饰,这声音很有意思,你听起来笙的声音怎么变成滑音的感觉,这些细节说明对乐器挖掘得很好。其实,民乐不写旋律实际上是很难写的,尤其还要在整个音乐结构的完成和整个音响设计都能彰显"韵"在里面的存在。艺术有分寸感,结构也是一种分寸,这恰到好处,感觉就变了,真是柳暗花明又一村,要是没有这种分寸感或积累还不够的话,就感觉到拖沓或不够,感觉还没完作品就结束了,这实际上也是分寸感把握不好的问题。



贾达群教授发言

贾达群一直强调音乐关键就在于创作,在于把没有多大意义的音响材料通过作曲或手段,变成非常有意义的音乐这个过程所产生的方式和这种方式的结构性。方式是一种形式感,艺术不等于形式,最重要的是形式感背后的内容指向或者美学指向、思想指向。每个人站的立场不一样,每个人都可以有自己的追求,但是形式上却可以有共同的追求。音乐中间的连接是很重要的,就是有很多素材,素材与素材的关系必须要有个交代。如果一定要以硬接的方式去做也是可以,但即便是硬接的方式还是应该要连接的艺术一点,使得两个材料连接在一起感觉有意思。音乐创作要关注它的形式,关注形式感的多样化、形式感的精巧,它肯定会带来很多意想不到的效果,它会从各个层面去更深入。所以说特别看重形式感,

而这也是一种形式追求的做法。从欣赏的角度来看，内容指向不重要。对浪漫主义的批判也是一种形式。从作曲家来讲，音乐不要写得太满，音乐创作本身就是狂放的，每一个环节都是一个开放的心态。音乐本质就是不确定，不确定怎么去做，对创作上要注重形式。形式决定艺术的全部，精神上的属性具有不确定性。他又说，作曲家有时要跳出来，一会儿是听众，一会儿是作曲家，作曲家很苛刻的评音乐，这也是创作中的技巧，游离出来再进去再出来，要考虑听众的期待感和如何制造高潮点。研究瞿小松，哪怕是长音，也是有呼吸的，虽然是长音，但他在动，里面动的不得了，在动态的形态中表达静态的东西，有点辩证法，有些老在动，其实很静。

## 四、关于个性写作

关于音乐创作中的个性问题，陈牧声认为其实个性并不需要完美。他谈到：中国缺少的是有个性的作曲家群体。不是用一个模式来套，大家都要来做这样的音乐。这样的人虽然很完美，可是我们需要这么多完美做什么？每个作曲家哪怕只是野草，但他是独一无二的；虽然他不受人重视，但是一片野草就是整个中国未来的希望。每个有个性的作曲家可以不完美，我们要鼓励这种不完美，他只要做到这种不完美的极致就一定会产生大师出来。可是我们不能用大师去套所有的作曲家，我们变成完美模式里的一个个东西，没有灵魂的，克隆出来的，未来的希望就没有，所以从这一代开始大家是不是可以关注人的本质。韩钟恩表达了他对个性的理解，所谓个性，肯定发挥在某个地方，如果把个性推到各种各样的地方肯定是不行，各种地方都能用的就不叫个性了。

唐建平谈到一个作曲家的个性和作品的独特性。首先关于艺术家的文化观，从历史来看，任何一个伟大的艺术家对历史的判断都是充满个性的，不相信有一个人会说我对历史的判断绝对是全人类最标准最准确的。所以每个人从自己的角度看历史是不对的。但是这种东西绝对不是放之四海而皆准的真理，这样的人不会在这个世界上存在的。因为你不可能了解全部事件。所以看待历史要有这样清楚的观念，应该站在一个历史高度。再一个，谈艺术家个性问题，个性对艺术家确实是最可贵的，没有个性艺术怎么存在，所有的艺术创造都在于突破前人，突破别人，真正的创造一定是批判过去。所以谈论王先生的个性问题，他那样的历史与文化观，但是作品当中的艺术，通常的规律也不能说淹没个性，不管有没有一

般的共性问题。所以艺术的个性与共性互相之间的关系。共性当中能不能融洽个性的问题。

贾国平也提及个性。他的理解是：个性并非我们说话比别人响，也不只是有“口音”（韩钟恩指的始终是口音），他觉得口音有可能只是一种语言，就是永远只用一种语言去写，这种语言成为一种符号，这是口音。他觉得个性就是每一个作品怎么做才最能体现一个作曲家的个性。

章绍同从自身的创作追求出发涉及个性写作。谈到：个人目标第一就是中国气派。虽然现在资讯很发达，各种文化的交汇，大家可以感受到了信息时代的发达，但是作为一个中国人，中国文化对大家的滋养和渗透是没有办法改变的。大家的母语、血缘、基因都是中国化的，实际上现在谈到东西方概念有时候不是很准确的。同样的西方，德国、法国、意大利都有很大的不一样，那么东方，比如中国和印度，音乐文化就差别很大。第二是追求个性化的音乐语言。一个非常好的导演讲，每个人导演的电影都有一种气味，这种气味就是世界上每一个人走出来，身上的气味都是不一样的，那么只有这种气味非常鲜明，才会被别人辨认，那实际上一个艺术家或作曲家成熟的标志就是他的风格非常鲜明。第三是开拓更大的时空。因为写影视音乐，是有时空结合的，换过来说，从事纯粹的专业音乐创作实际上也是有不同的现代技术手段。现代有更多新的手段、新的技术，给我们带来了很多的便利，这样的一种时代确实要求我们要能够跟上科技的进步。

章绍同先生发言

## 五、关于现代音乐的含义

王西麟表达了对现代音乐和对现代音乐美学技术的看法，他谈到：大家走过了幼稚的摸索的阶段，慢慢走向比较成熟的阶段。现在的创作很合理，它有很多

新东西，也有传统的，它是融起来了，比原来在美学上、表现技法上都提高了，进步了。多元是世界规律，每一个“元”是有意义的，且有不同的意义。由于有不同的意义每一个“元”才能存在，如果哪个“元”没有意义，它自己会淘汰的。

郭祖荣也提出了关于“现代音乐”含义的意见。他认为：现代人写的音乐是现代音乐，多元的世界多元的文化，多风格多方面不是只指外国的先锋，任何技法都是一种音乐创作的手段，无论这手段丰富与否。

宋瑾讲谈到：可能在某个时期，当大家都在走向现代化，音乐也走向现代化的新潮，那个时候显得他的作品比较传统。但现在转来转去在多样性的美学空间当中，他也有自己一个乐如其人的定位，所以作曲家最成熟的一点就是不再跟着技术去跑，而是追寻自己内在的呼唤。其实到最近几届京沪闽重新对现代这个概念进行界定，包括咱们老中青三代作曲家都已经有新的认识，不一定说要用新潮的技术来创作就叫现代，绍同老师有说过一句话，他说现代在他的理解当中——我是现代人的一种感觉，写出来就是现代人。

## 六、郭祖荣与福建音乐现象

唐建平认为郭先生的作品有一个优点、特点就是对乐队的把握非常的好。他一直称赞刘湲（郭祖荣学生）的交响乐队写得非常棒！也就更能理解刘湲肯定在很早的时候有接受过郭先生这方面的教育和影响，才能在很早的时候就有很多的积累，很多的经验和很多的实践。相比之下，像他自己在很小的时候就没有这样的老师指导，真是一件挺遗憾的事情。郭先生能在这样的一个地方带出这么多学生，真的很不容易。就《第十七交响曲》而言，要比《第九交响曲》好，更纯净，艺术境界也有更高的升华。林荣元说在全国要找一个八十几岁还在写交响乐的没有，而且写20部，这肯定是没有的。像他这样的年龄还一直不停地在写；第二条，不是说埋头苦干一直写，他是每写一个都要寻找新的东西，新的突破口。郭老师的精神是非常了不起的，而且他确确实实是收获到非常丰硕的成果。

王宁感言：第一次听到郭祖荣是很多年前，那时他已经写了十几部交响曲的作曲家，感到一种自豪。郭老师的作品确实有更高的水平，语言更简洁，清晰。这跟郭老师的为人以及生活态度有关，乐如其人，很儒雅，很有思想，充其量愤怒也是《惊愕交响曲》，这里并不乏很深刻的思考，对文化生活的思考，而且基本功很好，古典音乐的技术真的不错。最让他钦佩的是八十几岁的高龄还在写交响乐。

他还说特别想听听福建的一些老一辈作曲家的作品，也听一些年轻一代的作品，听完这两个年轻人的作品，还是挺振奋的，他们吸收了老一辈的一些优点。

叶国辉由衷的感叹：80 年代听刘湲讲郭老师作品中对乐队的运用和控制非常好，对他的影响很大。从郭老师的作品可以感受到对刘湲的影响，可以看到一个作曲家内心的纯净，可以看到郭老师对于古典音乐的功力。

陆培认为：郭老师最厉害的就是一直在为自己写作，这就是对音乐的执着的爱才能这样做。而大家现在对音乐也是很爱，可已经掺进了很多东西，这不是大家的错，这是历史或市场经济使然。可郭先生这种为自己而写更靠近音乐的本质。音乐就是要这样，就是要说自己想说的话，就是用音乐来表达。大家都觉得写交响乐就是非常非常寂寞的事情，交响乐不像文章，也不像画，画可以让人看得见，文章可以阅读，可交响乐总谱没人愿意去读的。看一遍总谱不是翻两下就能判断这句很精彩很漂亮，得花时间。很寂寞的事情就在那辛辛苦苦爬格子，耕耘。可是像郭老师这样做，他心里绝对是感到非常幸福的一种事情。从郭老师音乐中听出纯真。如果大家以自己的观念和经验来看，可能这样更好。但站在别人的立场上来看经典音乐都会有这种看法。这种传统的和声曲式，传统的手法，按国外的说法是比较保守的。在国内一些作曲家作品里面确实听到一些浮尘的味道，一股呛人的味道。可是在郭老师作品中听不到！郭老师有一点像普罗科菲耶夫那样，到了晚年写的东西不像探索阶段，他过去的和声不是这样的，是相当有先锋性的。意想不到他会这么清新的，可能就是作曲家到了晚年一般都有这个规律。

于庆新认为：关于郭祖荣与福建音乐现象足以成就福建乐派。这一现象与福建拥有像郭祖荣这样德才兼备的，在创作上很有才华、很有成就的老艺术家是密不可分的。虽然郭祖荣在 50 年代已经是全国一流的作曲家，他的作品代表了当时全国最高音乐水平，由于福建文化交流处于相对封闭的状态，他在全国的影响和知名度没有完全的显现出来。但是，相对的封闭也造成了相对的稳定，使郭祖荣能够充分发挥才能。他不仅是富有才能的音乐家，也是品德非常高尚的、诲人不倦的教育家，先后培养出一批优秀的作曲家和理论家，如王耀华、章绍同、吴少雄、宋瑾、温德清、刘湲，这种现象在全国来说也是比较独特的。这个群体不光继承了郭先生在创作上的才能，而且在各自不同的领域各有发挥。确实，这种音乐现象在全国较为罕见，郭祖荣与福建乐派值得深入研究。

## 七、音乐史是以作品和作曲家为第一创造的艺术

王西麟在会议之前提出了“作曲事业在人类音乐历史上到底是个什么意义?”的问题,然后表达了自己对这一问题的认识并下了三个结论。他谈到:作曲家和作品是人类音乐史的第一开创,作曲家和作品是人类音乐史的第一源头,作曲家和作品是人类音乐史的主体结构!我们应该认识:第一,作曲与演奏事业的关系。由于作曲家和作品才建立了人类音乐史的演奏体系,是作曲家和作品建立了今天各种多样的体裁的室内乐,室内乐作品和室内乐演奏形式的编制,各种编制都是作曲家发明的,还有交响乐团编制,由简陋的交响乐团到现在的三管到四管的编制,这个编制是按照多年的室内乐团和交响乐团的规模及其历史沿革的变革史,都是由作曲家们的作品建立并且固定成型的,也由于作品才提供和渐渐形成了风格门户林立的演奏学派的起初。第二,作曲和理论的关系。由于作曲家和作品才建立了人类音乐史的理论体系,我们现在的学习和声、复调、曲式分析就是我们所说的四大件,全是由作品中间发现、整理、归纳、总结出来的并且逐渐形成理论著作的,也有不少作曲家自己同时就是理论家和演奏家。第三,作曲与音乐教育体系的关系。由于作曲家和作品才建立了音乐教育体系,所有的音乐学院,所教授的都是上述的理论体系和演奏体系,现在的音乐学院门户繁多的各种学科越来越多,音乐工学……这些各种学科都是以作品为第一基础的。第四,作曲与音乐商业的关系。由于作曲家和作品才建立了出版、录音、广播、发行等等从无到有,从小到大的遍布世界的庞大的音乐商业路线,由于作品,建立起庞大的商业体系。他呼吁中国交响乐团应该向国外乐团诸如波兰交响乐团学习,每次演出都演出本国作曲家的作品,因此中国众多交响乐团应该长期持续的演出中国作曲家的作品,因为人类音乐史是以作品与作曲家为第一创造的艺术。

## 八、关于音乐的声音修辞与音响叙述

韩钟恩在发言中阐释了音乐的声音修辞与音响叙述的美学观点。他谈到:音乐书写也是一个非常重要的一个环节,原来搞音乐学研究,以为是作曲家把音响都呈现在脑子里的时候,就以为音乐作品书写终了出来,实际上书写本身是一个过程。比如说在写的时候,音响未必就是非常清楚,但是它有一个框架方向在那

里，是一个非常理性的东西。那么理性创作实际上就涉及到两个问题，一个是技术性，仅仅是限于技术性的因素，或是还有一些观念性因素。现在是理性介入为主，那么搞专业的人可以很理性地听，还可以听作曲家来说一说。但一般观众不了解这些情况，他们究竟能达到什么样的理解，这又是一个问题。第二个就是音高因素上。你说了，大家知道。如果你不说，大家就不知道。音乐美学当中有感性，所以在讲很多大背景都上升到美学的高度，这跟他有点误差，他的美学就是感性的，那么在以前大家受的教育当中，感性主要好像与内容有关系。但是恰恰反过来，感性的主要目标是在形式上，感性的审美经验之所以有所体验，是通过形式来建立的。至于后面的内容积累靠感悟，不同的听众有不同的解释，所谓的不定性就在这里。但确定的东西就是形式。唐建平说的两个问题也是平时在思考的。第一，把它概括为所谓的暗示，就是一个作品出来了以后不管是六重奏也好，原唱也好，这些都可能成为一个暗示的指数。但实际上，作为一个职业的作曲家或者职业的音乐学家时时处处都要受到职业的暗示。一个东西出来就按这个去想、去判断。刚才唐建平说得很好，这都是在辩护，如果真的进入了这个职业暗示当中，有很多的判断就可能不太准确，而且会形成一种误判。第二是关于想象的问题，因为有了这把钥匙有时候想象就会沿着这个感觉走，实际上作曲家最大的本事是：第一，他可以对声音进行想象；第二，他可以想象声音，甚至大家认为作曲家对音乐除了早期的模仿阶段，但真正进入艺术化进程当中最主要的是能不能想象，而且为了想象可以引起别人的共鸣，这点很重要。90 年代时有个比较重要的话题是“美是为谁而写”，现在可以不提。大家搞了 30 多年的音乐以后好像不需要考虑 99.9%以上的大众，如果是这样，好像没办法写，也很受局限。其实在中国这么大的土地上，驾驭百分之零点多少的听众是非常了不起了，因为中国底子太差了。所以由此想到前两年，朱世瑞开音乐会的时候，有两点启示很重要。作为音乐的，国家政府都在提倡要服务大众，这个宗旨不会变化，但是在这个围城当中首先要守住两点，第一就是一定要有一个学院的音乐厅，这个音乐厅不是随随便便谁都能来的，专门是演奏学术音乐会，这样大家的创作的作品就可以不断地得到演奏。有一年受温德青委托也提了三个问题，第一个问题是作者是谁？每个人都要问问我是谁，我是怎么样一个作者，这是很重要的；第二个是作品在哪里？这当然更是从音乐学家角度，到底是要听到什么东西？第三个是听到底是什么？因为聆听本身也是很有惯性的，到底是带着什么样的目的，是在什么样的经验背景之下，这个听本身是可以提升到形而上的、先验的意思。但是从学术的角度说，“听到了什

么"这个问题始终没有问过。这个目前还存在一些争论，全国的味道、北京的味道、上海的味道，其实这个就在听的过程中。问题是怎么从理论的角度来看这个问题。在给同学上课，讲了半天他们一知半解还没理解什么意思，后来想可能这个跟教学有关系。他也在怀疑讲的东西学生是不是也听不懂，后来琢磨出来一句话，想大概和大家的创作有关系，如果把音乐创作进行艺术学的还原，还原到艺术本身。但是艺术，不是随便的哪个声音怎么样，实际上就是这么一句话，就是把想到的事情和想到的东西通过声音输出来。但这里面包括三个环节，第一个就是想到的事情或想到的东西，尤其是到了艺术进程加快时，大家不太满足音乐仅仅只是模仿一个其他的东西，那么在美学当中就有表现出下面有什么东西，重复刚才那句话，真正好的声音是作曲家通过生活提炼想象出来的，那么在这里面有个哲学问题就是想到的东西未必是存在的，因为存在的你把它存在，就是简单复制模仿，这个合理性一定要把它确立起来，在二三十年前，连这样的问题都有可能产生争执，唯心主义，不现实的东西你去想象它干吗？想象本身是一个现实。通过声音的方式，那么多年在继续，不管是古典的、浪漫的、现代的，这些方式既要能够把你能想象的声音讲出来，都有用。现在讲多元，所谓多元就是每一样东西都有它自己的价值。声音是始终存在的，就看你怎么样去寻找它，拣选它，(现代作曲家创造的声音不一定是存在的，现在一些欧洲作曲家号称我的声音是在我以前没有的)。第三个就是说出来，通过声音第三个环节说出来，声音要发响，当然这个更多的是针对自己，现在音乐学家有时候过多的依赖于作曲家的述说，过多地依赖乐谱，这都不会错但更重要的是听，这个声音需要发响，但发响的声音里面有很多东西是值得思考的。里面大概就是有声音修辞，没有作品都从第一音到最后一音，怎么过去，怎么从第一个音连接到第二个音。贾达群刚才提到了有个连接，有个连接更好。就像讲话一样，讲话就是要明白一个意思，就是要通过怎样的修辞的方式让别人更加明白，让人家明白表层下面还有深层的内涵，所以声音修辞本身是一个很大的学问，通过合适的声音修辞可能会形成一个有意思的音响叙事。这不是讲故事，音响最后可能会成就你的音乐意思，关键就是在声音。

## 九、作曲家谈音乐作品立意选登

陆培就《虎虎生风》这部作品标题进行了详尽的说明：回国后就想写一些跟国内听众或者乐队演奏水平相近的东西。我喜欢用不同的风格，这次写了一部作

品，比如大家都说好，哪怕大家都说了，写完了就想换一种别的写法，所以在十二生肖系列的作品里，可能是想追求一种更难一点的所谓的雅俗共赏。其实这条路是吃力不讨好又未必能让人家认可你的。一般听众也听不懂这种东西，因此雅俗共赏是个自讨苦吃的事情。十二生肖这个系列基本上都是比较好听的风格。《虎年》为什么叫《虎虎生风》呢？其实“虎虎生风”的题目是使用了谐音——“虎沪申风”。“沪”，上海从来都是卧虎藏龙之地；“申”，上海也是申城；“风”，就是“海派风格”。该作品主要是使用上海的一个“叫卖歌”，意思是一个工匠叫“坏的藤床修不修啊，棕板修不修啊”，中间还使用了这个曲子，主要的旋律来源是建立在“无锡景”那首曲子的基础上，所有的主题都是由它而来。主题是后面才出来的，前面是尾巴的逆行，然后有个经过句，主题也是尾巴的逆行，就是想用这些材料来写一部作品，想有点中国民间音乐或自己的味道。

朱世瑞就自己的作品《水想Ⅱ》谈到：这个作品写于 2010 年底，反映自己的新动向，主要是为二胡和古筝两件民乐器而写的，共有四个乐章的一部套曲。《水想Ⅱ》是关于水的一种随想。乐曲前面，引用了老子所讲的“上善若水”，意为水善育万物而不争。写这部作品的目的，首先是想要为民乐写点东西。这种东西与中国乐器演奏方法、演奏特点，中国乐器的语言、审美，以及中国器乐里所隐含的哲理都有关。但是这些东西怎么去影响、指导或者开放我们创作思维的一个资源？如何用中国乐器所独有的特质去影响和颠覆过去的创作观念和习惯。在这首曲子里具体要解决的一个问题，就是在这个作品里不希望含有任何一种在西方学到的东西，只要是能想得到的，就规避。虽然主观上的想法是这样，但客观上是否能达到还无法确定。其次，既然是为民乐写的，就一定要让民乐演奏者喜欢，让他们演奏时从心底真心喜欢这个作品。第三，这音乐一定是中国音乐，但又区别于以前的中国音乐，这样做才有价值。至于以前的古曲，在你和你的作品存在之前它就已然存在。作为一个作曲家应该思考这样一个问题，就是你怎样为中国这样一个伟大的音乐宝库增添新的东西，这些东西是有了你它才存在的。我已想到这一点，能否解决它，还不知道，只有努力去做。第四、西方音乐的体裁：交响乐、四重奏、大合唱、无伴奏合唱等，这些伟大的音乐形式，即使中国作曲家不参与制造、生产它，它一点都不会因此而衰微。但是中国独有的音乐形式，却必须靠中国自己的作曲家的智慧去创造、生产和开发，使之更加伟大。

王西麟谈到:《喜剧的对话》这部作品主要乐器是中国的琵琶、芦笙和古筝这三件,其他都是西方乐器。他用这三件乐器找一个背景和一个主题。中国人告状的历史和任何一个国家都不一样,古罗马中世纪就有罗马法典,而中国是没有法典的。中国告状都是大老爷审案子,由县官老爷、知府拍案,然后两家人跪着告状,谁也可以塞黑钱,没有人监督的,没有法典。欧洲、罗马都有法典,有法庭、诉讼、法官,中国为什么没有法典、法律。有个英国牧师叫里莫提太,1845 年来中国,在中国呆了 45 年,回去之前他发现中国有四个问题让他异讶,即中国没有真正的法律、真正的历史、真正的制度和真正的科学。到现今也往往还是搞大冤案才去告状。中国古代告状在戏里都见过,比如秦香莲告状好苦。从北宋秦香莲告状到晚清杨乃武与小白菜告状,一千多年的告状历史不变,都是给官告状。一千多年之间,康熙老佛爷是 1795 年死的,而 1789 年法国大革命,推翻了巴士底狱,是老百姓打倒的。我们这个老爷大堂就像法国的巴士底狱一样的,是权威的象征。作曲家在法庭上、在大老爷的案头上找到了两种命运的对抗,从这儿开始建立自己音乐的背景,中国建立多年的告状历史没变,从这里面找到作曲家两种主题的结构,告状就是这么出来的。两种命运的对比,老百姓击鼓鸣冤,击鼓鸣冤以后就"bongbong""乌……"大老爷出来了,衙役就"呜——",这些都是声音。打鼓的声音,进了大堂,衙役们舞着棍子"乌——",告状人跪下去哭、磕头,先打你二十板子,证明你冤枉才接你的案子。中国的告状历史很可怕,击鼓鸣冤还要先打二十大板。杨乃武与小白菜告状,作曲家看到了香港片中晚清时期杨乃武与小白菜所受的酷刑。大家追求音乐的原创性,原创性在哪呢?一开始的打鼓鸣冤,"bongbong",外国音乐没有这种大公开式的。进了大堂,两个命运的对话,为什么叫喜剧呢,"人间喜剧",这是讽刺的,其实是人间悲剧。进去了,打手们"哦——"声音放进去,这个声音是有原创性的,国外没有这样击鼓鸣冤的历史。这就是作曲家思考的原创性从背景上建立,历史里面寻找。中国历史多次的不同,该从哪里找自己的历史呢,从艺术的建立上,这个主题对他启发很大,在这十分钟里面把它完成。有 A、B 两个主题,对于高潮实际就是"滚钉板",很残酷,用琵琶扫弦来表现的,因为这个声音没有音高的。加上定音鼓打鼓和钢琴拍琴板的声音,一个声音就开天辟地的出现。最后一段高潮过去了,之后主要表现黑夜沉沉,打榜子。那怎么办,有点希望吧,用巴松那个哨子"咕咕咕——"表现鸡叫呼唤黎明,这就结束了。这个作品提出了四个任务:第一个是如何重新认识先锋派艺术;第二个是如何重新认识古典音乐;第三个是如何重新认识民间音乐;第四是如何重新认识

中国历史。

唐建平谈到:《仓才》就是民间锣鼓的“仓仓仓才才才”,以这两个音为主题。所有的音乐材料皆来源于这两个音,但它并不是现代派那种概念,它是有音乐形象的,它的形象和材料就是“仓”和“才”。中国音乐“仓才”怎么能让他感觉像非乐音呢?比如(唱:“仓才”),其实它是有音高的,但就是那个微分音一滑,这个音就成了韵白,如果你不滑(如唱:“仓才”)那就有音高了,所以这个断裂和滑音构成一个很重要材料,在这个里头所有的音乐就是通过这个音把它加上前装饰、后装饰,(如:唱才才才就是才,仓仓仓就是仓)那么,就像贝多芬的命运动机一样,这个音乐中所有的材料和它衍生出来的内容结合起来构成这样一些东西,但是音乐应该说是一个具有古典精神的音乐。虽然音响是现代的,因为整个乐队是把它当成一个打击乐来使用,它的音乐就不再困难了,因为当打击乐打多少个小时都没有问题的。这是2003年的时候写的,我在写的时候正好是非典。我觉得这个作品是表达人类精神的,是表达人类生命精神,有了灾难就出现那种抗争性的自我完善的能力,这里头没有任何哪一点是描写那种悲伤的,只是一种情感上的东西。

王宁谈到:《第一弦乐四重奏——风格的对话》这部作品是1995年创作的。当时创作这部作品的起因主要是针对当时音乐界的一些现状,对音乐风格、集合技法等等一些音乐上的问题争论不休,这里面有“土洋之争”。现代音乐这种可听性,还有就是流行音乐包括民间音乐等等问题的争论,针对这些问题的一种思考我写了这部作品。这个作品选择了完全不同的四种风格。可以是跨越时代、跨越地域的四种素材放在一起:第一,第一小提琴使用的是勋伯格的《五手钢琴曲》第一首序列曲中的序列,这个素材象征着现代音乐;第二,小提琴用京剧的素材,象征着民间音乐;中提琴用了一个当时最流行的一个流行音乐素材《纤夫的爱》,象征的是流行音乐、通俗音乐;大提琴声部使用巴赫的赋格曲的主题,象征着古典音乐。这四种素材放在一起实际上就代表着音乐现象的几个主要的方面,现代音乐、古典音乐、中国音乐、民间音乐、流行音乐,这几个方面都包括在内,选用这些素材的一个主要目的就是对当时的音乐现象和很多观念,我的一种评说和用音乐来阐述我对这个问题的观点,就是说这个音乐后面就是对这些风格的看法和评论,使用音乐来述说,我的观点就是这个世界是多元的,这个多元的并存是一种很正常的现象,但是有些人总企图改变这个现状,或者是习惯过去那种一声令下,大

家就跟风或者是一元化领导等等。这些话就是过去拿着那些“极左”的观念，就是这些东西，好像有一个人说一句话，大家都一起要往上走，这是一个不正常的现象，而且这种多元并存是永远会存在下去的，所以任何试图改变这种多元存在的现状都是徒劳无益的，所以这个作品的结束就是一个减弱的一个等于没有结束的结束，就是四种素材最终演化成一个提炼的很简洁的东西在不断地重复。这个意义就是说多元的现象你要争论的话那也是永远无休止的。

郭祖荣谈到《第十七交响曲》创作历程：2008年春末夏初的时候，无意中发现江边一个小公园，我进去一看就是江边的一个泥沙冲积地，泥污很多，茅草也长的很多，树很多，闽江从旁边流过，非常安静，并且地上只是铺了一个石板条，不像闽江公园有很多人为的装饰，而这个地方真正的是我所寻找到的一个跟大自然融合的地方，非常安静的地方，我每天都到那边散步，散步时我想我喜欢大自然，我要跟大自然融合，这样我每天到那边散步乐思就非常活跃于是就写了《第十七交响曲》。第一乐章，表现我对大自然的热爱，我对改革开放以后生活安定，人们能够平安地过日子这种心情的反应。第二乐章是慢板，表现我在大自然中人与大自然融合在一起，特别是科学家预言100年后地球要毁灭，我们第三代人类要毁灭了，即使这样，我的第二乐章很难得的表达了人能够与大自然融合在一起，把自己身上所有东西都洗清，从思想乃至各方面洗得干干净净。第三乐章很不幸这么优美的地方居然也有一些小年轻进去在那边几乎穿着三点式搂抱啊跳舞啊，乱喊乱叫，有几天我不敢去了，后来这些青年人可能又走了，我想这么一个时代，大家都讲是浮躁的时代，我想浮躁一下不外乎要金钱，要地位，就是名与利嘛，我后来想在这么所谓的“盛世”国家，还有很多不协和的，所以这个“盛世”要加引号，还有不协和的声音，这个不协和就是一切向钱看。第四乐章就是这个年代比以往年代都好了，没有战争了但是这个社会还有很多不尽人意的地方，贪官污吏贫富不均，所以在欢乐的情绪中也有一些自己的思考。

贾达群谈《梦蝶》的创作历程：2007年我和台湾传奇剧场做的一个昆曲《梦蝶》，这是庄周时期的故事，大概是两个半小时。梦蝶并不是简单地将西方歌剧的音乐要素植入到昆曲的戏曲中间，而是专业音乐创作和民间音乐、戏曲音乐的理念和手法融合在一起，试图在音乐上赋予这出戏更多的质地，使它并不仅仅是一部戏曲的配乐，而是一部带有强烈昆曲风格的具有一定独立意义的室内化的音乐戏曲。所以通过这次实践，使我逐渐在音乐上找到一种方式，可以写出更为中国化的歌剧，也就是说在探索一种不抛弃传统戏曲的精髓，特别是在唱腔上，不抛弃

他们的做法。一方面需要我们作曲家努力，同时也需要戏曲音乐人的努力，因为他种音乐元素的加入，肯定会给传统戏曲在演唱上带来挑战。我这个编配是15种乐器的室内乐队，从编制就可以看出和传统戏曲不一样，我用了一个是长笛还有兼短笛，一个双簧管兼英国管，两支单簧管，一个低音单簧管兼，一个小提琴，一个中提琴，一个大提琴，一个弹拨贝斯等八件西方乐器，一个曲笛，一个琵琶，一个笙，一个古筝等四件中国乐器，还有三个打全套的打击乐，中西合璧的打击乐。非常传统的而且和昆曲传统音乐也比较接近的，三个打击乐家都只演奏自己部分的。根据人物和情节设计了几个主题，一直贯穿在里面，比如说开始大家听的第二首打击乐，那个打击乐是在第二场，就是庄子出来时，遇到一个搧坟女，她的丈夫刚刚过世，因生前两人感情甚笃，丈夫遗言他死后如果她想改嫁，要等新坟的坟土干了才行，于是搧坟女在用扇子搧坟，好让坟尽快干了，去嫁人。庄子看到后很有感触。此时打击乐比较风骚的飘动，但是最后一段，低音大提琴奏出"啵啵"的音效，与打击乐一样，所以这个时候，庄子其实是与前面的搧坟女有着对应关系，还有那个王孙公子要取庄子的脑髓来医治自己的头疾，这其中构成了什么关系，它有暗含在里面，所以在音乐中，特别是从前至后音乐产生连贯的地方，加入了一些主题，比如鬼戏之类。这个剧目具有综合性的特征，里面还有皮影戏等艺术形式，这个手法是很多元的，也为音乐的思考提供了更宽的路子，因为我觉得整个艺术创新其实都是一种多元的交流，多元化的音乐创作决定了艺术的创新，它不会是单一的东西，我们在面对多元的观念、多元的方法、多元的技术时怎么样通过音乐将其融合起来，这是我们作曲家所要做的事情，也是我自己在这个昆曲音乐方面做的一点尝试，想听听大家的意见。我再说一句，就是我们的出路在哪里？传统戏曲在当代的生存和传承发展，要求我们必须更为充分的联系多种元素，多元才能，艺术贵在创新也贵在包容，我觉得每一位艺术家和每一个艺术品种，都希望他能够突破自身，发挥出大于自身的无限的世界，所以我们希望昆曲能够反映出大于昆曲或者更加包容、更加多元化的艺术形式方面的内容。如果是他超越自身，当是做了自己的努力了。

## 十、只有中国作曲家才能担负并且完成建立中华乐派的使命

卞祖善在会议结束前做了总结性的发言，他认为京沪闽是中国作曲家缩影。同时回顾了第一届京沪闽现代音乐创作研讨会的情况，介绍了王震亚、郭祖荣、王

西麟的成就并表达了对他们的敬意，高度评价本次研讨会，并认为这是五届以来水平最高、最富于成果的学术研讨会。卞祖善先生发言全文：

上一届的研讨会，有人提出这样的一个问题："中国作曲家是倒退了还是前进了？"那我们这次研讨会给予了响亮的回答——中国作曲家在大踏步地前进！老、中、青三代作曲家都在前进。比如说郭祖荣、王西麟、王宁、唐建平、朱世瑞、贾达群、温德青、叶国辉、陈牧声……很遗憾，因为我来晚了，有些作品我没有听到。我特别赞赏王宁教授对福建的后起之秀所作的评价，而我在评论这几位年轻的福建音乐家的时候，显得有一些冷漠，福建年轻一代的作曲家们富有才华，并且继承了前辈的传统。

许常惠先生曾经写过一本书《中国音乐往哪里去?》，其主张完整地应用民族民间音调与现代技法。日本作曲家高桥健治追求表达日本自己的风格，他对用尺八、三弦这样的日本民间乐器与古典音乐相结合的做法持保留态度，认为这是西欧民族乐派的延续，而主张趋向更国际化，采用抽象的手法打破地方性的限制。台湾作曲家李泰祥把许常惠和高桥健治提出的论点和见解加以综合，强调音乐的内涵与气质，他认为西方美学追求完满完整的诠释，而东方美学追求凝练的风格，用很少的材料表达很丰富的东西，崇尚道家的"一生二，二生三，三生万，万法归一，一以贯之"，用最少的语言表达深奥的哲学思想。

十年前的所谓"谭卞之争"其实质是关于音乐观念的对话，争论的焦点是本人对谭盾的作品的观念与音乐自身存在严重的分歧现象提出了批评。近十年来，中国先锋派作曲家的创作观念和现代技法的应用日臻成熟。本届研讨会展示的作品充分地表明了这样一个事实：应用现代技法谱写中国民族风格乐曲的创作理念已经形成了中国当代音乐创作的主流。比如说温德青，他从《一笼二鸟》、《虫虫飞》到写表现人的音乐；还有叶国辉的《森林的祈祷》，陈牧声的《牡丹园之梦》，贾国平的《清风镜像》和贾达群的《梦蝶》，对民族民间的乐器、古老的戏曲进行了深入的发掘、融合、创新，从而产生了新的音响、新的音色和强烈的艺术感染力，作品所呈现的别具一格的新颖风格与成熟度令人惊喜。贾达群的《梦蝶》的成功不仅对古老戏曲的创新注入了活力，并且为推进戏曲的演唱、民族乐器的交响化、歌剧化的进程，开掘了广阔的前景，甚至将进一步引发一些民族乐器制作的改良和改革。《梦蝶》的成功这一事实

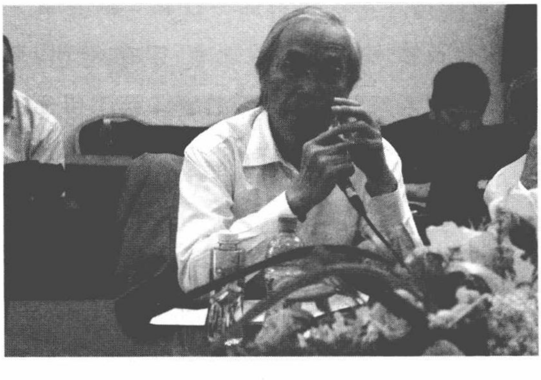
打破了我本人对某些民族民间的艺术形式与交响乐同台演出的可能性所持的怀疑态度。最鲜明的例子，就是朱践耳的《第十交响曲》，因为我先后在上海、北京听了这部交响曲，是在陈燮阳的指挥下，由上海交响乐团演出的。2003年9月，上海交响乐团赴美国巡演，由陈燮阳指挥，先后在夏威夷、洛杉矶、波士顿、纽约、华盛顿和亚特兰大六个城市演出了朱践耳的《第十交响曲》。但是贾达群教授的《梦蝶》如此生动的现场录音，打破了我的保守观念。事实证明，在一名优秀指挥的指挥下，经过和演员艰苦的排练，同台演出是完全可以实现的。但是，对于混合编制的交响乐作品，包括《梦蝶》这样的作品，它仍然存在着一定的局限性，因为外国的乐团和歌唱家，他们要演出这样的曲目，甚至成为他们的保留曲目，恐怕更为困难。我们可以回顾一下欧美的一些经典乐曲。比如说小约翰·施特劳斯使用过齐特琴，柴可夫斯基使用过巴扬，雷斯庇基、马勒、普罗科菲耶夫使用过曼陀林，格什温使用过班卓琴，给相关作品的普及和推广带来了不小的障碍。

因此，我希望中国作曲家们既写带有民族器乐特色的交响乐作品，同时也要考虑到让中国的交响乐作品能够按常规的交响乐编制去占领世界交响乐的舞台。

最后，我谈一下关于国家大剧院启动“世界顶级作曲家”“乐咏中国”计划的思考，从宏观上来说，我是不赞成的。国家大剧院不惜花重金聘请了英、美、芬兰等五名所谓的世界顶级作曲家，安排他们在北京、西安、杭州、贵州、广西、上海历时两周、行程近万里的“采风”，在北京还特意安排了四位民族乐器演奏家为他们现场演奏，包括古筝，琵琶，笛、箫和二胡。委约作品将在明年八月份提交，明年十月份首演。而这件事情应该是由我们中国作曲家来做的。回顾历史，有不少外国作曲家写中国，如由苏联作曲家阿尔玛辽夫作曲的《自由的中国》，还有阿拉伯夫谱写的《中国民歌钢琴组曲》（由人民音乐出版社出版）。而俄国犹太作曲家阿隆·阿甫夏洛穆夫把他的一生献给了中国民族音乐。他创作了歌剧、舞剧、音乐剧、交响曲和协奏曲（包括小提琴、长笛和钢琴），李德伦大师特别推崇他在1935年创作的《中国风格》钢琴协奏曲。他还根据中国古代诗词谱写了不少艺术歌曲，以及其他一些器乐曲，这些作品都具有中国风格。但是他的儿子雅各说：阿甫夏洛穆夫“并没有认为他已经找到了正确或定型的道路，他只是相信他的探索也许能启发中国青年作曲家的创作。他对中国古老音乐的本质——它的音阶、旋律、

节奏、传奇和故事极为尊重，他寻求把全部这些东西转变为国际性的交响乐的手法，他进行了各种试验寻求如何以最适当的方式做成管弦乐的所能提供的复杂结构。”

我对瑞士作曲家海因里希·史韦沙深表敬意，他是第一个把中国的民族乐团和西方的交响乐团放在一个平台上来进行表演的。他创作《东西方交响乐》之前经历了艰苦的探索。他最早在香港向民乐演奏家汤良德学习二胡和中阮，然后创作了民乐合奏曲《向中华致敬》，于1989年由关廼忠指挥香港中乐团首演。1992年，他终于谱写了《东西方交响乐》，于1995年由我本人指挥首演，舞台的左侧是交响乐团，右侧是民族乐团，各有75个人，一共是150名乐手参加演出。他运用了很多首中国民歌，有不少精彩的片段，有些段落几乎让你听不出来这是一个外国人写的，非常动听，但是整体的思维还是欧化的。我举这些例子就是想说明，不可能依靠外国作曲家来实现中国风格、解决中国气派的音乐创作课题，而是应该由我们中国作曲家担负起这伟大的历史使命。因此，这次研讨会给我们树立了一个信心，王西麟的《太谷秧歌》交响组曲就回答了这个问题，只有中国作曲家才能担负并且完成建立中华乐派的使命。



卞祖善先生发言

最后，于庆新认为这次研讨会对于音乐评论最大的意义有两点：一是围绕从音乐本体出发，从音乐本体的因素评论作品的优劣，然后上升到创作观念和美学层面，从而避免了我们很多对于音乐作品创作评论中脱离音乐本体，空谈音乐美学、空谈创作观念。二是对于作品的优劣敢于面对作曲家，采取实事求是的批评与评论，尽管有时候还不可能完完全全的畅所欲言，但是毕竟能够当着作曲家的面直接的提出自己的批评意见和建议，坦率真诚，与人为善。这个恰恰是我们当

前音乐评论中极为缺乏的风气。在我参加过的众多创作研讨会中，这样的方式和这样的学术风气是不多见的，像这样的学术交流风气应该成为我们以后举办此类创作研讨会的典范。

作者介绍

曾宪林　福建艺术研究院音乐舞蹈研究室助理研究员。

王安潮

# 多民族民间音乐与交响音乐的现代融会

## ——"四面八方"多民族民间音乐与交响乐队专场音乐会评析

中国民间音乐在数千年的文明发展进程中逐渐形成了其特有地域性的形态与韵味，其固有的旋律音型、结构逻辑、音色音响，包括音乐基本元素如音高关系、音列调式等，这些标志性的形态在成为人们熟知的表征的同时也成了人们感觉的组成部分。尤其是那些特色鲜明的少数民族民间音乐，由于它们较少受到现代音乐的浸染而得以保持其本原形态，这使得中国多民族民间音乐形成了其多元共存的文化色彩区划。而随着近代新文化运动涌入中国的西方交响音乐的影响日益深入，丰富的多声音响和技术成熟的观念也被中国乐人所接受并影响了中国民间音乐的发展。自萧友梅以来，探索两者融合，探索民族音乐新发展，进行"新音乐"创作，已在近百年的音乐发展中取得了大量的成果。

上海作为外来音乐文化的海纳地，在不同时期都有交响乐力作问世。近代有黄自的交响序曲《怀旧》，建国后有何占豪、陈钢以越剧音乐为素材创作的小提琴协奏曲《梁祝》，改革开放后有杨立青以琵琶古曲《霸霸王卸甲》为素材创作的《乌江恨》，朱践耳以古诗吟诵、古琴音韵为素材创作的第十交响曲《江雪》等。近年来，受到西方先锋音乐手法的冲击和日趋觉醒的民族音乐保护等多重观念的影响，以自然形态的民族民间音乐为素材的交响音乐创作层出不穷、佳作不断，如：王建民以西南少数民族音调为基础而设计的人工调式音阶所创作的《第一二胡狂想曲》，杨立青以西北民间音调和古典韵味为素材而创作的《荒漠暮色》，张千一以云南各少数民族民间音乐旋律为主题框架而创作的交响组曲《云南随想》……中国民间音乐在面临新的音乐文化而产生的"文化触变"已渐入深层。可以说，探索交响乐中国化的可行性新路一直是上海乐人的潜在追求艺旨。近日活跃于上海

交响乐创作领域的四位中青年作曲家尹明五、张旭儒、赵光、周湘林，以极富创意的乐响构思，运用交流、融合的艺术观念，再次进行了以多元艺术图景中西融会的交响曲创作新尝试，以多民族民间音乐固有形态及其变体与现代交响音乐融合的四部单乐章管弦乐新作就是其中的代表，四部作品以“四面八方”为题在 2011 年初夏的上海舞台上绽放出奇异的光彩，再次引起乐迷们对上海交响乐创作的关注，并在“和毅庄诚——上海音乐学院交响乐作品专场音乐会”中再次惊艳。

## 一、创作的创意与观念

四位作曲家的四部作品彼此独立，以东西南北四个方位的极富特色的民间音乐为素材，以交融、对话的中西音乐语言为手法，呈现出多元、融合的文化品格，将中国民间音乐与西方交响乐兼容并举到现代的文化语境中。因此，使得四部作品又连为同一主题的整体艺术之中，“四面八方”就有多民族、多艺术的交流与融合的深刻意味。

从创意上来看，四部交响曲以统一文化创意极其相似的音乐发展手法，将中国“四面八方”的各具代表性的民间乐种朝鲜族的古老民间歌谣（北）、湘西土家族的打溜子（南）、江浙沪一带的丝竹乐（东）、蒙古族的呼麦与长调（西）及其特有乐器或唱腔等，进行了基于本原形态与韵味的现代发展，它们或进行曲调的交响化的多形态变奏（北），或进行“拼贴式”的中西并置与对话的“碰撞”（南），或进行色彩化的乐响烘托（东），或进行核心素材提炼的中西呼应（西）。四种民间音乐所代表的中国传统音乐的地域色彩，以新的时空并置、艺术对话进行既新颖又熟悉的“文化触变”，将它们或注重线性思维（北）、或侧重节奏美感（南）、或突出意境渲染（东）、或饱满奇异音响的特性作为素材挖掘（西）进行现代交响化的变衍。因此，其创新不仅带有传统音乐文化挖掘、呈现手法上的某种刻意为之的指向性，而且还因其中西音乐文化的直接对话而产生的鲜明的并置感，中西音乐不再孰重孰轻，而是互为倚重，这就将东西南北四方位的多民族民间音乐自然状态美感，运用复合音乐的思维融会在一起。

从观念上来看，这种融会有其特有的新意。首先是与既往相似创作的融会深度或角度的不同。它们与谭盾 2007 年以湘西少数民族原型民间音乐为协奏对象而创作的多元“拼贴”的《地图》的手法不同。《地图》是以根源民间音乐“固态”（录音、录像）的形式进行交响化的“对话”，而“四面八方”则是选材于成熟的地域性乐

种中的“活态”素材进行“对话”的，且这些乐种的表演均为专业化较强的、可与交响乐队灵活互动的民间音乐的表演艺术家们，这就为实现真正意义上的中外、古今多艺术的“对话”成为可能，而不再仅流于“符号化”的表层形式。其次，它与之前新音乐探索中的“民族音乐交响化”的创意也不同。其中“部分原型音乐素材的贯穿”是其区别所在，民间音乐不再是被协奏、烘托的对象，而是作为要素之一而融入交响曲立体乐响的配色之中。民间音乐或以主题框架、或以特性音型、或以线条起伏、或以音色音响呈现，使符号化艺术现象得以内外兼具的多层形态展现，是传统民间音乐现代交响的新尝试。

除了上述宏观上的创新外，四部交响曲新作还有音高材料、主题构造、结构衍展、音色音响等等微观探索值得一提，其创新也实现了其文化品格高瞻、世界音乐概念凸显的创意，它们是上海交响乐既往创作中复杂而细腻传统的又一表现形态。

## 二、主题构造中的民间本原形态挖掘

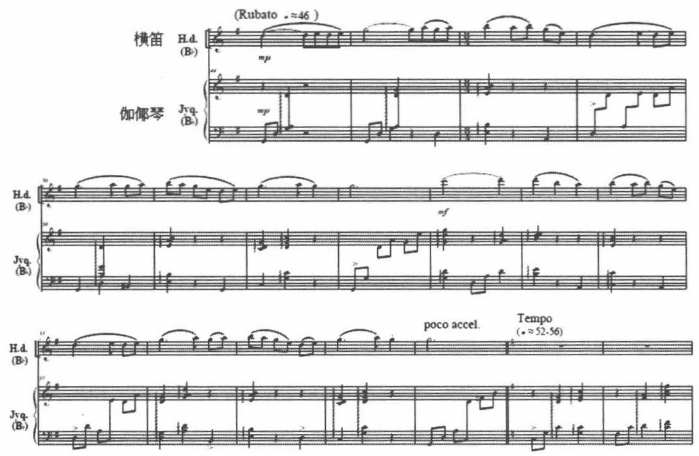
音乐作品的主题是其艺术形象呈现的主要形态之一，“四面八方”中的四部交响曲的主题也以其民间本原形态的挖掘而凸显。而且由于四位作者都有着长期的民间音乐的浸润，使他们在运用地域性音乐主题进行现代发展时显得主旨更为集中。

尹明五是朝鲜族作曲家，他的《长白山随想曲——横笛、伽倻琴与管弦乐队》选取古老的朝鲜族歌谣《阿里郎》为其民间音乐指向性符号，原民谣的抒情优美和叙事性，以三拍子动感所富有的飘拂动感为其旋律特色，它已成为朝鲜族音乐文化的代名词①。尹明五新塑造的主题音乐是在第 46 小节处才完整呈现的，而为突出主题的色彩性，作品还以朝鲜族的特性乐器横笛为主奏，以伽倻琴极富朝鲜族节奏音型的织体为伴奏，将听众的想象迅速拉到了《阿里郎》歌舞抒情的长白山下（见例 1）。主题旋律经过交响乐队转调（F 宫→♭B 宫）进行色彩的渲染、衬托，主题被以节拍变幻为主法进行了多形态变奏，以速度变化及逐渐加快推动主题音乐渐趋热烈至高潮结束。该曲的主题构造首先渲染了核心音高材料徵－羽－宫－商（徵－宫－商；徵－羽－徵－宫－商），再次突出了古歌的完整框架，其次进行了不同节拍、节奏形态的变奏，巧妙地运用了中国民间加花变奏和西方交响乐性格变

① 赵成：《日朝鲜族民歌〈阿里郎〉刍议》，《民族文学研究》1983 年第 1 期。

奏，使主题在纯朴开始，在渐趋丰富后结束，构造了一个单主题交响变奏的中西融合的乐响世界。

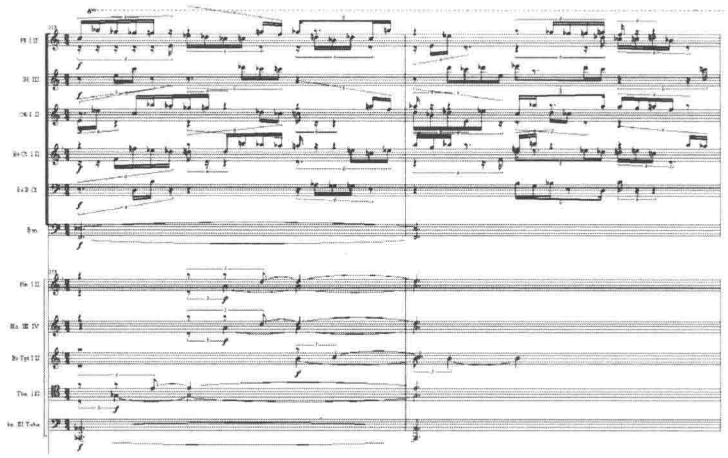
例 1 《阿里郎》主题的陈述与转引




周湘林的故乡在湖南，他曾长期到湘西州酉水流域土家族聚居地采风，打溜子的音乐对他可谓耳濡目染。他创作的《打家业——打溜子与交响乐队》从打溜子的音乐素材中把头钹、二钹的一高一低、一亮一哑的音响空间予以提炼，形成具有双钹音高、音色鲜明对比的主要主题，从传统曲牌如“燕平翅”、“凤凰闪翅”、“龙虎斗”、“八哥洗澡”、“鹞子翻身”等音乐中汲取了主题。在纵向的音高关系中，作品弱化了三和弦或高叠置和弦等西方手法，而以音程如五度(G－D)、二度(D－E)、四度(C－F)等为基础来构建主题的核心音高关系，但注意了多重调的密集纵合和横向上半音化的进行，这就使得音响既清晰又富张力，将湘西民间纯朴的音调和西方现代半音化进行相结合。主题在发展运用速度的快慢、力度的强弱、节奏的紧密松弛以及敲击钹的不同部位而奏出色彩缤纷的美妙音色，以此发展了传统打溜子音乐的特色。根据音响陈述的现代需要，作品设置了双钹，打溜子乐队四大件与头钹、二钹组，打溜子乐队与交响乐队等不同主题形态的“打溜子”，与传统的打溜子此起彼伏、错落有致的音响相应和①。这些打溜子主题的外化发展使作品更富有现代艺术的表现力，主题质朴而又多变，艺术形象生动，妙趣横生。当然，主题经过节奏形态上的数列化发展(如三连音、斐波拉契数列等)(见例 2)，经过多层次复调化模仿、对比发展后，民间音乐主题得以升华。

① 刘刈：《土家族传统艺术探微》，广西民族出版社 2006 年版第 16 页。

例2 节奏形态上的数列化发展对音响多层次的布局



赵光在上海生活了近30年，丝竹乐响深入机理。他创作的《听雨思竹——笛子、古筝与管弦乐队》在主题的构造上并未局限于丝竹乐“八大曲”及固有曲牌的桎梏，而是从丝竹乐中抽取了核心素材“商－宫－羽”的下行三音列为动机，又从丝竹乐中“笛”乐的“昆曲”、“琴乐”传统风格①中获得灵感，将作品的主题设计为下行进行的乐句，主题经过重复、倒影、逆行等旋律扩展手法，充分挖掘了江南丝竹风格精细、个性独立而又互相和谐、支声性复调织体变化多变的特点，将“小、细、轻、雅”的风格特色进行了散文化的发展。主题在变化中融入变徵音(升四级音)，在主题求变之中更显得古韵盎然。主题的构造以曲笛为载体，古筝为支声性的复调化衬托，运用转调、调式游移(如商、羽、宫诸调)等手法，将江南丝竹乐温婉柔美的主题形象以现代交响化手法呈现。

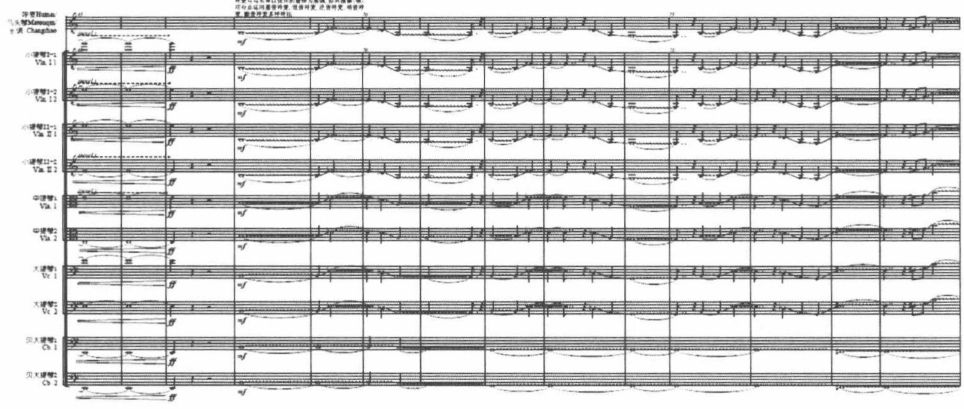
张旭儒是位西北汉子，草原音乐对其浸润匪浅。他创作的《漠壁长歌——呼麦、长调与管弦乐队》以“草原三绝”(呼麦、长调、马头琴)的音乐素材而设计了主题，从长调牧歌高亢悠长的音调中引发其动机素材②。它以徵－羽－商－角为核心素材，以叹息式的下行四音列为动机音型。这一主题以多种手法予以发展，色彩多变、形式展衍、浓淡对比，以此构成草原音乐悲壮雄浑的主题音乐形象(见例3)。这就使得其主题音乐在民间音乐交响化的发展拓展了空间，升华了意境，将草原音乐中“歌腔化”的润腔主题予以了前卫技术的变衍。

---

① 伍国栋：《江南丝竹——乐种文化与乐种形态的综合研究》，人民音乐出版社2010年第140－141页。

② 乌兰杰：《蒙古族音乐史》，内蒙古人民出版社1998年版第5页。

例 3　悲壮雄浑的“歌腔化”主题



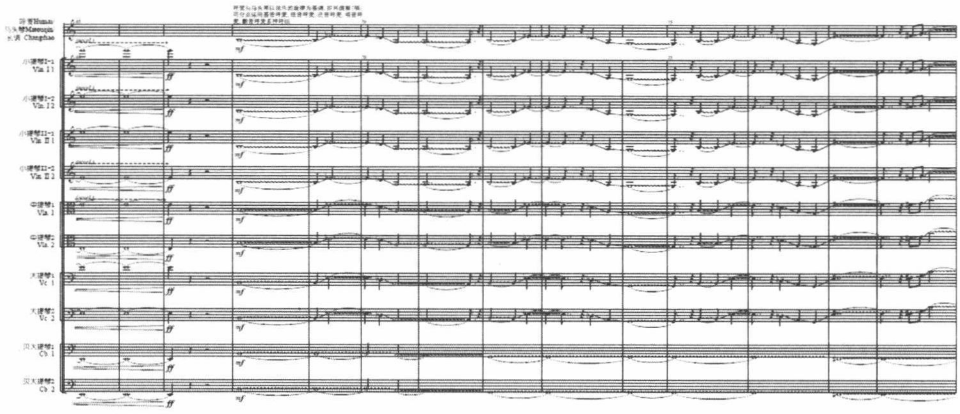
由此可见，“四面八方”中的四部作品有着统一的主题造型构思（即民间音乐的核心音调作为素材），有着现代化的中西融会手法（即以民间核心音调的现代变奏）。所以，它们集中展演，有其特别的学术意义和价值。而个性化创新是，它们依据不同地域民间音乐主题表现需要而设计了发展手法，或原形变奏，或节奏数列，或意境描绘，或歌腔营造。

## 三、结构及逻辑中的中国传统结构原则

民间音乐多以曲牌联缀或板腔变奏为其结构衍展手法，中国民间音乐以旋律的线性发展见长，其中的线性原则及写意化的散性结构是其主要手法。而原本结构短小的民间音乐要在现代管弦乐创作中获得“新生”，继承传统和发展现代的双重探索在结构展衍中润物无声。

《长白山随想曲》是单主题变奏的结构，它以音画式的艺术手法从长白山的风景逐一写起。音乐通过序（山之巍峨高耸及风情素描）、主题呈示（朝鲜族人民的歌舞图景）、五次变奏及主题完形再现的结构，完成对原歌谣的交响化发展。各变奏之间所加入的灵活自由的连接段，为曲调变奏的线性发展搭建了桥梁。其结构发展逻辑突出地以朝鲜族音乐节拍的变化为主导，如 4/4、3/4、6/8、5/8、7/8、12/8 等次第出现。尤其后三种，鲜明的律动变衍不仅使变奏后的音乐情绪热烈、奔放，旋律舒展、优美，较好地发展了朝鲜族民间音乐的旋律和结构美感，还很好地发展了中国传统音乐结构线性发展的原则，将渐变逻辑逐层推展，以此呈现舞蹈性节拍律动变化对结构延展的渐进式形态（见例 4）。

例4　舞蹈性节拍律动变化对结构延展的渐进式形态



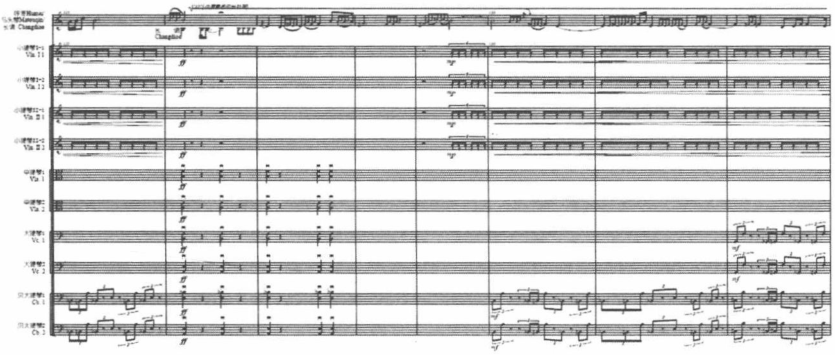
《打家业》以“起承转合”的结构原则来实现对传统结构原则的发展。在笔触浓烈的乐队“序”奏之后，打溜子乐队呈现了其最基本的主题（以“四大件”对音乐进行陈述），随后乐队以连接段渲染了主题，并引入长段的四大件与双钹组共同陈述的主题段。中段以管弦乐队严格的斐波拉契数列写成的微复调段，虽然它主要是作为连接而用的，但由于其独立的叙事性作用而段落独立感突出。随后的部分是打溜子乐队与管弦乐队“对话”的段落，也较为长大，是乐曲的拱形结构的中心。随后的连接段是打溜子的独奏段，密接进入的尾段以主题再现为基础，并迅速以材料集中的展示而推动音乐至高潮结束。音乐结构突出了起承转合原则与拱形结构的结合，使得音乐的铺陈展开张弛相间、一波三折。

《听雨思竹》主要从江南丝竹惯用的曲牌循环、变奏的原则为基础，以三部性结构完成主题音乐结构的陈述、展开与再现。其中的第三部分基本是第一部分的再现，而中段的发展，作品突出了主题旋律变奏发展对音乐结构的扩充，其中还运用管弦乐队丰富的色彩描绘作用对音乐意境进行了色彩变幻、点缀，平淡的音响中透露出新奇。整部作品以线性原则、散文化的笔触、泼墨式手法展现了江南丝竹音乐的现代和谐。

《漠壁长歌》以慢起渐快的渐变原则为其结构逻辑。其散板的引子是两句半的非规整三段式，它用密集音簇对高音呼麦进行了管弦乐音响的模仿。入板后的音乐以三种速度分别对主题材料进行不同层次的发展，单三部结构但没有再现，这是中国传统渐变原则常用形式。呼麦进入后的乐段是以两种速度所产生的单二部结构，分别展示了呼麦的音区特色，乐队或衬托或点缀。其中结构延展中较好地运用了自由随性的“低音呼麦”传统音乐发展手法，并运用乐队予以渲染呼

应、对答进行进一步结构拓展，使得自由短小的牧歌结构被予以尽可能地扩充，推动传统结构现代化拓展。连接段以乐队的复调化主题延展，为马头琴主题的进入做好了铺垫。马头琴与乐队协奏的段落再次突出了之前音乐的散文化手法，是单段体结构，音乐上多重速度变化，突出了结构的自由延展，而马头琴与乐队的多层次呼应关系则进一步拉深了草原音响厚重的意境（见例 5），为其后的乐队整体性复调段落的宏观设计打下基础。随后的乐队的数列手法的复调发展，是音乐的主要段落，三段体结构，最后以动力性节奏，快速而辉煌地推动音乐至高潮结束。从各分段结构看，大都采用的是无回归的、散文化的结构，体现了中国传统音乐结构中的渐变原则，展现了中国民间传统结构中的结构美。

**例 5　自由节奏、规整节奏与数列对位对传统音响线性思维的结构性意义**



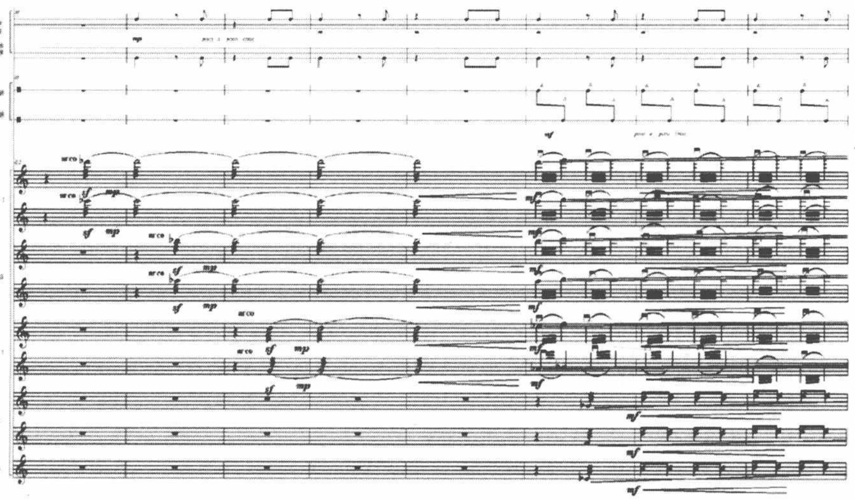
从结构逻辑看，四部作品都不同程度地眷顾了中国传统结构中的线性原则，将散文化的思维运用其间。这是以主题音调的旋律（或主题）化衍展所致，其中的核心是音乐主题的多层面发展。

## 四、其他

此外，从音色音响的构造上来看，四部作品均抓住了地域性民间音乐的本原色彩为基础。如《长白山随想曲》以朝鲜族传统乐器长笛、伽倻琴、长鼓的音色为背景的展开，运用乐队对其音色的模仿与烘托，展现了歌舞音乐的浓烈音响。《打家业》以中国民间打击乐噪音音响的模仿为中心，设计了小二度碰撞的音响和不断聚集的音簇，并根据节奏复杂表现的打击乐本原形态，管弦乐配器设计了微复调、音簇等密集紧张音响营造的特有手法，渲染了音响的交响性浓度，极大地烘托了打击乐的现代发展（见例 6）。《听雨思竹》以水墨画般清淡的色彩为主调，发展

了管弦乐队各声部的旋律线条，将管弦乐队所具有的色彩变幻巧妙地融入其中，突出了丝竹之声的清淡韵味。《漠壁长歌》主要以呼麦和马头琴的不同音响为描摹对象，以交响乐密集弦乐高音区音色模仿高音呼麦“西奇”，运用铜管乐复调织体模仿低音呼麦“卡基拉”，运用密集乐队音群模仿中音的“呼麦”，而始终以悠长旋律线条掩映于宏大交响乐音响中的低沉马头琴声和飘逸的蒙古长调，将音响空间渲染得层次分明而又张力十足。

**例6　传统打溜子在现代音响下的多层次构造**



四部作品在音响的营造上都突出了中外、古今“对话”的互动感，弱化“孰主”的中心地位感，各种音色在呈示之时又被融会于整体音响之中。可以看出作品创意中中西关系上的交融意味，其一是对自然形态的民间音响和高度成熟的现代交响的平等尊重；其二是对纯正的多民族音色的时代发展，并将其纳入到学术深究的层面，由此形成新的“世界音乐”语境，使中西“对话”更趋自然、常态；其三是为中西音乐交流提供了多主题的无限空间；其四是将复合音乐的个体和整体进行了基于中西关系的并置。

## 小　结

四部作品均试图挖掘多民族民间音乐的本原特色，以交融、多元的艺术观念对其进行了现代性的多彩渲染。这种以“文化触变”为观念的现代探索，既保存了民间音乐自然的形态与韵味，又恰当地结合现代技法对其进行多空间、多层面的

交响化发展。交响乐队浓厚音响与民间音乐特色韵味，以多变的形态交融、衍变。其探索是近年来中国交响曲创作中少有的尝试，它以纵深的历史文化视角充分挖掘了多民族、多艺术的交流与融会。

---

作者介绍

**王安潮**　安徽师范大学音乐学院教授（中央音乐学院出站博士后）。

蔡　晴

# 融东西音乐文化
# 汇中外作曲大师
## ——记首届北京国际作曲大师班

2011 年 7 月 30 日，为期两周的“首届北京国际作曲大师班”在中央音乐学院圆满落幕。本次大师班打破了以往活动的惯有模式，在融合东西方音乐的基础上，特别加深了对中国现代音乐与民间音乐的探讨。活动共吸引世界 90 余位学员的踊跃参与，打开了东西方音乐文化交流的新局面。

## 打造新平台，为东西方音乐交流搭建桥梁

吴祖强先生在北京国际作曲大师班的开幕式上讲到“通过举办这样的大师班，我们不仅可以探索新观念、展演新作，还增强了中西方作曲领域的交流”。作为一代元老，吴先生经历了在中国音乐事业 60 余年间的发展变革，如今看到我国音乐在多元化与国际影响力上所取得的长足发展，他的喜悦之情溢于言表。

中央音乐学院举办大师班的历史可以追溯到 1980 年。当时，英国剑桥大学教授亚历山大 · 葛尔来华举办了为期 6 周的讲学活动，作为改革开放以来的首次大师班，活动吸引了全国各地音乐院校师生的参与。而在之后的 30 年里，中央音乐学院也从没有间断过邀请国外专家举办各种大师班活动。2009 年，学院邀请到著名德国作曲家拉亨曼来华，举办了为期两周的德国当代音乐周，将大师班的形式发展到了极致。但是，所有大师班均为邀请国外作曲家、音乐家面向中国师生所举办的活动，30 年来已有众多中国作曲家成长起来，并积累了足够多的音乐创作经验，中国亟需一个全新的平台，在立足于互动交流的基础上，为中国音乐在世界范围内的发展搭建桥梁。

举办国际作曲大师班活动的最初构想诞生于 2009 年。当时，作为长江学者

的陈怡教授聘期将尽，在告别餐会上，为了让陈怡教授与中央音乐学院持续合作，时任作曲系主任的唐建平教授产生了“举办国际性作曲大师班”的构想，并当即得到王次炤院长的肯定。实际上，作曲大师班这一形式在国际上已不鲜见，德国达姆斯塔特更是自1946年便开始举办作曲大师班，至今已历时65年。如今在中国举办这样的大师班，也是顺应了中国文化在世界各地被关注的大势所趋。担任大师班执行总监的作曲系副主任贾国平教授说“除了正规教育之外，国外会针对音乐的创作与学习组织多种多样的活动，这些活动会促进音乐的创作与交流，使学习更加社会化、国际化和学术化，也使很多国际与国内的学者聚集在一起”。在谈及活动构想时，唐建平教授说，“大师班便是这样的活动，它在西方很盛行也很有历史传统，所取得的教学成果也是有目共睹的。我们的国家在发展，文化事业和音乐创作也在发展，而在这方面我们不应该成为空白。”在陈怡、唐建平、郭文景和贾国平几位教授的努力下，国际作曲大师班计划也日渐完善。

然而，经费和场地等现实问题也摆在众人面前。作曲系主任郭文景教授谈到“好在政府全力实现承诺，近年来加大了教育经费投入。同时在人事处、科研处和研究生处等部门的大力协助下，特别是得到了王次炤院长亲自的关怀，最终使活动得以举办”。为了大师班的顺利运作，筹备工作自半年前便已开始。在此期间，作曲系青年教师史付红、周娟，秘书李婷及图书馆中国现代音乐信息中心主管夏苒都立下了汗马功劳。如果再加上组织者与演出者，本次参与大师班的工作人员已达200人以上，他们中的每个人均为大师班付出良多。

## 思维碰撞，在课程中聆听大师智慧

从7月18日至30日，本届北京国际作曲大师班历时两周之久，因此多元的教学方式与充实的活动安排不可或缺。教授讲座是大师班的主要环节，也是学员们了解大师作曲理念、知悉新音乐风格的重要渠道。在师资方面，首届北京国际作曲大师班聘请中外名家，在两周时间里共举办了7场讲座，涵盖中国民族音乐、电子音乐以及电影音乐等多个领域，不仅使国内学员对西方的新音乐创作有所了解，更从多方面展示了我国音乐的发展现状与独特魅力。

## 融民族传统，中国教授讲座彰显新音乐风采

在7场讲座中，由我国作曲家主持并以中国音乐为主题的讲座共有4场，囊括了陈怡、郭文景、唐建平及赵季平4位国内知名作曲家，其在专业领域的含金量自

然不言而喻。

作为美国密苏里大学的作曲教授，陈怡多年来侨居美国进行创作，其作品多为美国乐团所委约，但却始终带有浓厚的中国韵味。在讲座上，她为学员们介绍了她的两部新作，管弦乐作品《龙韵》与合唱《早春》，尽管是西方乐团的委约，但这两部作品均被赋予了中国化的内涵：其中《龙韵》以龙作为主题，而《早春》则是一部合唱作品，歌词来源于苏东坡的诗。通过这两部编制迥异的作品，陈怡教授提倡学员要尝试创作不同编制的曲目，而不是拘泥于某一种类型的写作。尤其在中国的各类小型音乐团体逐渐增多之时，创作不同编制的音乐不仅是一种锻炼，也意味着更多的演出机会。对于国外学员所担忧的中国打击乐器在美国难以寻觅的问题，陈怡教授也给予了明确回答：任何中国民乐器都可以在美国找到演奏员，而中国打击乐器更是所有交响乐团都具备的。

"中国当代音乐与原生态音乐和非物质文化遗产相遇"是郭文景教授的讲座主题，作为第二个主持讲座的国内作曲家，他针对专业作曲家与民间艺人的合作问题谈了自身的经验与体会。在讲座中，郭文景教授从中国近现代时期的音乐发展谈起，详细讲述了中国各类型音乐在近百年间的兴衰与现状。由于历史等原因，从我国近代开始，西方的艺术思潮大量涌入，并成为构成学院派音乐教育的基础。在受到严格的西方音乐教育后，我国的专业音乐与民间音乐逐步分化，最终形成了两个截然不同的体系。而身为中国的作曲家，怎样让西方音乐与中国民间音乐相融则成为创作的关键。多年来，郭文景教授一直在探索中国当代音乐与原生态音乐的结合，并发起了青年作曲家与非物质文化遗产传人合作的活动，他创作的《凤仪亭》、《衲袄青红》等剧目使川剧与管弦乐团相结合，使民间的质朴与精雕细琢的专业音乐融为一体。他认为，在与非物质文化遗产传人的合作中，合作是最重要的，作曲家不应该以专业的条框来限制或引导民间艺人。当民间艺人与乐队同台时，他的感觉应该和他在自身所处的文化环境中表演时相同。只有这样，民间音乐才是真实的，没有被人工"肢解"过的。在谈到自身的创作时，郭文景教授认为，单纯中西方乐器的结合并不会使作品与传统相融，唯有"模拟传统"，抓住传统音乐的细节与气韵，才能更接近"民间与泥土"。他以自己在1991年创作的作品《社火》为例，其中第二乐章使用了类似零件乐器般音律晃动的音乐，使质朴的民间气息在其中得以保留。

亚洲作为世界上面积最大的洲，人口众多，有着丰富多元的民间音乐文化。

在讲座上，唐建平教授为大家展示了东亚近年来的音乐创作。唐建平教授首先为学员介绍了自己的作品《玄黄》，这部作品无论在编制、音乐还是思想内涵上，都带有鲜明的中国音乐特色与东方哲学色彩。作品采用了新石器时期出土的三个陶埙的音调为主干音，通过排序与倒影等不同变化构成作品的材料，乐队的排列则是中国古代祭坛的形状，整首作品表达了事物进化与发展的必然性。除了使用中国乐器外，唐建平教授也与亚洲乐团合作，创作了许多带有其他东亚民族乐器风格的作品。其中《后土》是一部融合了四首民歌与乐队，表现中国古代人世界观的曲目。在写作严肃音乐时，唐建平教授对作品所包含的文化与哲学内涵尤为关注。谈起《后土》的创作过程，唐建平教授也说到了自己的构想："我们每个人都站在大地上，后土就是脚下的大地吗？如果写大地怎样去写？它没有大海的巨浪，没有山的高峰，它只是土地而已，普普通通。经过很多思考后，我认为后土不是客观的大地，不是脚下的土地，而是中国古代人留下的世界观，是他们心中的大地，是他们的历史，他们的思想情感。"于是，他以四首云南民歌为基础，并结合了乐队的音响，描绘了一个涵盖历史、情感、理性与希望的中国传统世界。

在28日的最后一场讲座上，我国著名的影视音乐作曲家赵季平教授从西安赶来，为大家展示了自己多年来的电影音乐创作。不同于一般的音乐会作品，电影音乐创作有其特殊性，它受制于导演规定的情景和时间长度，作曲家必须在规定的情景中展现自己的乐思。在这种情况下，对电影画面的把握能力、音乐的个性与独特性以及深厚的作曲功底都是创作出优秀电影音乐作品的要素。赵季平教授强调，作为一个中国的电影音乐创作者，作曲家不仅要对影片有着敏锐的感知能力及强烈的好奇心，更要有深厚的中国本土的民族民间音乐的积累。在讲座上，赵季平教授向大家展示了他的电影音乐首作《黄土地》，这部电影讲述了延安附近八路军区的音乐工作者们做民歌采风的故事。当时，第一次接触电影音乐的赵季平教授与导演陈凯歌等人一起在延安经历了一个月的采风，对当地民歌进行了详细的了解。电影中所出现的三首民歌《女儿歌》、《尿床歌》以及《十五岁守寡到如今》都是他以陕北民歌的音调进行的重新创作。此外，赵季平教授也强调了电影音乐写作中的创造性。他以《红高粱》为例，在场景"野合"中，他使用30支唢呐来模拟人声呐喊的效果，构成音乐的整体。这个手法在当时是非常先锋的，在中国的电影音乐中更是从未使用过，甚至有人斥责其为"瞎胡闹"，但最终这一片段却成为了电影配乐史上的经典一笔。在讲座结束后，很多海外学员对中国电影音乐的创作问题非常关注，并询问"中国电影音乐是否在向西方靠拢"，对此赵季

平教授认为，电影音乐的风格要视电影本身的风格而定，中国有很多具备民族特色的电影，而其中的配乐也始终带有浓厚的中国本土音乐气息。

## 展多元文化，外籍教授讲座异彩纷呈

本届北京国际作曲大师班聘请的三位外籍教授均来自美国，他们分别是艾瑞克·牟、詹姆斯·莫伯利和杰弗瑞·迈尔。在我国作曲家为学员们讲解中国音乐的同时，他们亦远渡重洋而至，为大家展示来自大洋彼岸的新音乐创作。

艾瑞克·牟教授来自美国匹兹堡大学，多年来他一直致力于各种音乐风格的写作与创新，他的诸多作品都获得了重量级的委约奖项，并且在每周都可以得到演出。身为作曲家，他尤为擅长将不同地域与不同文化背景下的音乐元素相融合，形成自身独特的音乐风格。在讲座上，他为大家展示了作品 *Sprit Mountains*，这部作品的人声素材取自尼泊尔，但同时又从藏戏中汲取音乐与灵感。其中歌者采用打击乐的节奏进行演唱，营造出富有西藏特色的神秘悠远的意境。“我和陈怡老师是在 1987 年认识的，她的作品给了我很大的影响。”在谈到这部作品时，艾瑞克·牟教授说道。他表示，当他和陈怡老师说明自己要写带有西藏韵味的音乐时，陈怡老师把很多西藏的民歌与谱例给了他，而他也被藏戏中的神秘韵味所吸引，这部作品也应运而生。除了对各地音乐的探索之外，艾瑞克·牟教授也在不断创新，探索美国音乐未来的走向。在讲座上，他为大家介绍了他的独角歌剧 *Tri-Stan*，这是一部结合了多媒体视频、由单一角色演唱的独特歌剧，其中融合了大量美国时下流行的音乐元素，也带有某些百老汇音乐剧的特点，在一定程度上反映了美国当代年轻人的兴趣与生活状态。

詹姆斯·莫伯利教授是美国密苏里大学堪萨斯城校区音乐舞蹈学院的作曲系主任，多年来他不仅致力于电子音乐的创作，更积极推动着美国青少年学生的音乐教育事业。提起电子音乐的发展，莫伯利教授不禁感慨万千：“几十年前，电子音乐的制作还需要很笨重的器材，看起来很大但能做的事却很有限。现在就不一样了，我们有了更轻捷的设备，制作效率也大为提高。”在讲座上，他为大家介绍了他的作品 *Caution to the Winds*，这首曲目为电子音乐和钢琴而作，莫伯利教授通过电子音乐延展了钢琴的音域、音量与节奏，使电子音乐与常规乐器融为一体。作为一个摇滚乐爱好者，莫伯利教授在高中时就曾组建过自己的乐队，尽管早已踏上另一个音乐领域，但他对摇滚乐的热爱仍不减当年。他在讲座上播放了自己

的电子音乐作品《金属的人声》，这其中便加入了大量的摇滚乐因素。在讲座的最后，莫伯利教授谈到了自己的作曲方式，“我曾经模仿过名家的创作模式，但发现那对我来说行不通。或许你会感觉自己的作曲方法不够‘专业’，但在他人身上取得成功的创作模式并不是适用于每个人。”

在北京国际作曲大师班的讲座上，杰弗瑞・迈尔以指挥家身份，为大家讲解了作曲家在创作中的注意事项。作为本次大师班的特聘指挥，他已经带着演奏家与学员们密集排练了一周的时间，并指挥了23日的学员音乐会。身为美国伊萨卡音乐学院管弦乐团团长与俄国圣彼得堡室内爱乐乐团艺术总监，迈尔教授不仅有着丰富的指挥经验，同时也对新音乐在演出时面临的问题了如指掌，而对于大师班里的唯一一次指挥讲座，不少同学也是倍感期待。他指出，年轻作曲者往往感觉作曲只是音乐上的问题，因此对于乐队、演出环境等缺乏考虑。然而作品的演出是一个集体协作的过程，由于作曲家的思虑不周，很多问题会在之后逐渐暴露，甚至导致作品无人问津。作为指挥家，迈尔教授经常浏览新作品，对于这些问题也有着自己的建议与思考。在讲座上，他首先强调了作品要“因地制宜”，在写作前做有针对性的构思很可能获得更好的效果，并强调了作曲者与指挥及演奏者友好沟通的重要性：“虽然或许有些困难，但一定要和指挥及演奏家成为朋友，这是很重要的。”除了一些建议，迈尔教授也格外提到了作曲家在写作中需要注意的问题。在讲座上，他为大家展示了大量错误的记谱习惯，包括音域在电脑打谱时错位、特殊记谱标记不明晰、泛音写法过简等。很多细节看似并不起眼，但却会给演奏与阅读带来相当大的困难。通过迈尔教授的讲解，大家对于写作中如何把握细节有了更深的认识。

除了讲座外，学员间的交流与互动也是大师班的特色之一。本届北京国际作曲大师班特别设置了讨论课和小组课两个环节，其中讨论课由学员担任主讲人，以教授讲座的形式讲解自己的作品，并应对学员及教师的提问。而小组课则是小规模的，学员将在课堂上展示自己的作品，通过听取教授及旁听者建议的方式获得提高。在本届大师班上设有个别指导课，这是北京国际作曲大师班所特有的，在个别课上学员会得到每个教授针对他个人发展前途以及音乐创作上的建议。

## 学员云集，探索东西方音乐融合

在经过数次遴选后，10位学员在报名的几十人中脱颖而出。其中有3人来自

中国香港，3 人来自美国，3 人来自加拿大，还有 1 人来自马来西亚。在两周的北京国际作曲大师班里，他们度过了充实而愉快的学习生活。作为正式学员，他们是讨论课与小组课的主角，拥有与教授的个别课程，并排练和首演了自己的新作品。

詹尼特·希特是加拿大多伦多大学的本科作曲学生，也是本次作曲大师班的正式学员之一。身为生活在加拿大的华人后裔，她已经完全融入了加拿大的生活，对于中国的音乐与文化了解不多。“这次来到北京参加国际作曲大师班，也是一次寻根之旅。”詹尼斯·希特说：“我的血统来自中国，但我却在加拿大土生土长。我希望能回到中国，找寻这片土地上特有的音乐元素，写出融合东西方特色的音乐作品。”渡边是美籍日裔的作曲学员，他对中国文化抱有浓厚的兴趣，不仅在尝试运用中国的音乐元素，也在努力学习汉语。“这次大师班实在太棒了，”渡边在活动结束后说，“活动安排得很充分也很细致，如果有机会，我下次还会再来。”

除此之外，参加大师班的学员也都对中国音乐抱有浓厚的兴趣。他们大都是职业作曲家，有着不同的文化背景与音乐风格，其写作水准也略分高下，但这些都成为了学员之间沟通交流、相知相识的契机。

## 音声流溢，以作品展现中国新音乐魅力

“中国的乐器有种独特的美。我很喜欢它们的音色，也会将它们用在日后的写作中。”在北京国际作曲大师班的音乐会上，美国学员约翰森·克姆说。作为一名青年作曲教师，他参加此次暑期大师班完全是出于对中国音乐的兴趣。尽管有许多对于东方音乐的思考，但在作品中使用中国民族乐器，对他来说还是第一次。

音乐会是本届北京国际作曲大师班的重头戏，在一共三场的演出中，中国新音乐的魅力与室内乐的演奏水准得到了极致的展现。第一场音乐会于 19 日在中央音乐学院举行，曲目全部出自中国作曲家之手，其中既包含曾在多地演出并广受好评的旧作，亦包含首次演出的新作品，展现了陈怡、郭文景、唐建平、叶小钢、贾国平、郝维亚等著名作曲家在二十几年中的创作历程。

音乐会在陈怡教授的《藏乐二首》中拉开序幕，这是为小提琴、大提琴与钢琴所作的三重奏，创作素材源自西藏的民间音乐；由唐建平教授创作的《弹歌、尔雅、相合》采用了琵琶、板胡与打击乐的编制，作品借原始歌谣悠远拙朴的神韵，远古文明经典正统的气质与“和”的思想，表达了自己对传统文化的理解；《逍遥游》是中央音乐学院作曲系教师史付红的新作，作品借鉴了古琴音乐的结构特色，而低

音提琴则以拨奏和滑奏的方式与古琴相呼应，作者以这种古老乐器与现代乐器结合的方式表达了现代人对于生命的感悟；郝维亚教授的新作《维奥莱塔组曲》则使用了二胡与钢琴的编制，选取《茶花女》中的著名段落进行重新构思和编排，通过二胡与钢琴演绎了女主角的风貌与跌宕的情感；由贾国平教授所作的《清风静响》以琵琶、筝、板胡、笙四件传统中国民乐器进行创作，以每件乐器最基本的音响或发声元素作为材料，根据这些“细胞式”的音乐材料进行延伸与衍变，以此寻求这些古老乐器的新声与表现的可能性；叶小钢的古筝独奏曲《林泉》创作于2001年，该曲在集中了各种高难度演奏技术的同时又有着清新优美的旋律线、多变的节奏形态与多种层次的音色要求，是一首被社会广泛认可、雅俗共赏的古筝曲；郭文景教授的《晚春》写于1995年，作品以中阮、笛、琵琶等民族乐器描摹出自然的音响，展现了一派充满生机与灵气的微观世界。

音乐会给众多外籍教授与国内外学员留下了深刻的印象，外籍教授艾瑞克·牟和杰弗瑞·迈尔激动地同每位中国作曲家握手，对于这场音乐会所表现出的中国新音乐技术水准与音乐魅力倍加赞誉。“来到中国是个正确的选择。我仿佛探索到了一块‘新大陆’，并在这里发现了如此多的优秀作曲家，如果以后有机会，我们一定要再次合作。”杰弗瑞·迈尔教授高兴地说。此次国际大师班的举办，已成功为中国新音乐在国际上的发展打开了新局面，而随着一次又一次新的合作，中国音乐也将走向更为广阔的天地。

第二、三场音乐会则以首演学员的新作品为主，按照大师班规定，学员作品均由六重奏加一件中国民族乐器的编制构成，并在大师班期间由杰弗瑞·迈尔教授监督排练。此举不仅使学员们在新作排练中习得更多经验，也是认识中国的室内乐演奏水平、了解中国音乐与乐器的绝佳机会。

大师班活动开始的同时，排练便已同步进行。排练场地上，指挥杰弗瑞·迈尔教授一直与民乐演奏员以及室内乐团的演奏员们忙碌着。在本次北京国际作曲大师班上，主办方聘请了兰维薇等著名民乐演奏家，而承担着西方室内乐演奏工作的，则是接受过专业现代音乐演奏培训的北京现代室内乐团。正式学员在乐队旁手捧乐谱，紧张地注视着排练的进行。他们中的很多人尽管对中国音乐颇感兴趣，但并没有实际接触过，在乐谱的初稿中，甚至还有两个人闹了“中国音乐日本调”的笑话。好在经过小组课以及几天来对中国音乐的认识，他们很快修正了音乐中的问题。对于中国民乐的性能，外国学员也非常好奇，他们不断要求演奏员尝试各种现代演奏技法，并对效果感到相当满意。“既然使用民乐作为主要乐

器，就要突出它的特性。”陈怡教授在指导中说，“如果把它用得平平无奇，和西方的乐器同样对待，那就失去了使用民族乐器的实际意义。”对于民乐的使用，外国学员大多还在探索当中，但经过几次修改后，他们笔下的中国民族乐器也显得颇具东方韵味。而在实地排练后，他们对中国音乐的兴趣已愈发浓厚，很多人都表达了“继续写作包含中国民乐器的音乐”的想法。

闭幕式音乐会结束时，五位大师班的任课教授对10部学员作品进行了打分评比，就读于香港中文大学的女作曲家吴冠青以作品《轮舞》一举夺魁，获得了首届北京国际作曲大师班的“作品奖”。在颁奖仪式上，她特别感谢了陈怡教授在小组课上对她的指导：“如果没有在您的建议下修改作品，这首曲目在器乐表现上会有很大缺陷，最终获得好评的希望也将渺茫。”

## 展望未来，让中国音乐真正“打出去”

对于中国来说，这是一次成功的尝试，也是等待已久的。在我国专业音乐教育步入正轨的几十年里，我们太习惯于走出国门，学习西方的音乐与技巧，而忽略了自身在本民族音乐上所具有的优势与特点。当中国音乐在西方世界逐渐大放异彩时，我们应该主动与他们对话，将我们的作品更多的呈现出来，让中国音乐真真正正的“打出去”。

但与此同时，我们也不得不正视中国现代音乐在国内面临的尴尬现状。在浮躁的当今社会，人们对流行音乐与“常规古典音乐”的迎合使现代音乐在公众间的传播受到了极大限制。中国的现代音乐在国外大展辉煌，但同时在国内却无人愿演、甚至鲜为大众所知，当中国与西方的音乐交流日渐频繁时，国人反倒成了中国现代音乐的“门外汉”。要改变这一现象，除了现代音乐从业者本身的努力之外，媒体恐需对多元化听觉时代的群众需求更加关注，使得中国现代音乐在大众中得以有渠道来传播。

在首届北京国际作曲大师班结束后，众多中外教授与学员都对此给予了高度评价。赵季平教授表示：“中央音乐学院举办大师班确实是一种创意，一种对中国音乐的推动和宣传，它的学员不单单来自中国，而是来自各个国家，使得他们能了解中国，并带来外国的理念，这是互惠的。现在国内涌现的大师班太多了，但这个大师班确实是货真价实并具备学术含量，而且有创意、有作品甚至有奖项的。作为一个大师班来讲，它已经非常丰富充实了。”特聘外籍指挥杰弗瑞·迈尔教授也兴奋地说：“这次活动极为成功，无论是统筹还是教学内容都很有层次。一些海外

同学在这里受益匪浅，而演奏员们也学到了新的技法。我还在这里认识了很多非常棒的作曲家，也充分感受到了东西方文化交融的魅力，如果我没有执教大师班，这些都是无法想象的。”学员们对此次活动恋恋不舍，以至于贴在音乐厅外的大师班宣传海报也被搜集一空。这种热烈的反应似乎在传递着一个积极的信号：中国的音乐正走在一条更宽广的道路上，中西方的音乐文化交流也正向着更多元化、更深层次的方向迈进。

作者介绍

蔡　晴　中央音乐学院作曲系学生。

傅涛涛

# 转型与超越 分析与思考
## ——记“首届中央音乐学院音乐分析论坛”暨庆贺杨儒怀教授从教六十周年

2011年初在中央音乐学院作曲系新一届领导班子的倡议下，经过作曲系各位同仁将近一年的共同努力及筹备工作，2011年11月12～13日在北京，由中央音乐学院主办，中央音乐学院作曲系承办，中央音乐学院科研处及中央音乐学院研究生部协办，成功举办了“首届中央音乐学院音乐分析论坛”，此次论坛的特别主题即“庆贺杨儒怀教授从教六十周年”。

在为期两天的活动中包含了四方面各不相同的内容：一、围绕庆贺杨儒怀教授从教六十周年的开幕式及专题研讨会，并向与会嘉宾赠送“庆贺杨儒怀教授从教六十周年”画册；二、来自英、美及香港、台湾等地的专家学者们精彩的学术报告；三、音乐分析论坛论文征集项目入围论文作者的阐述；四、曲目全部为20世纪现当代音乐的木管重奏大师班汇报音乐会。

深秋的北京天空湛蓝，微风徐徐，12日上午来自海内外的众多专家学者欢聚在中央音乐学院教学楼学术报告大厅，出席了“首届音乐分析论坛暨庆贺杨儒怀教授从教六十周年”活动的开幕仪式。开幕式由作曲系副系主任贾国平教授主持，首先由中央音乐学院党委书记郭淑兰同志致开幕辞，随后由中央音乐学院副院长、中国音乐家协会副主席、全国音乐分析学学会会长叶小钢教授致辞，星海音乐学院院长唐永葆教授代表杨儒怀教授的12名研究生做了大会发言，上海音乐学院研究生部主任、全国音乐分析学学会常务副会长贾达群教授亦做了讲话，天津音乐学院作曲系主任、厦门大学艺术研究所所长鲍元恺教授作为杨儒怀教授老一代的学生代表发表了题为《他拥有不可超越的内容和价值》的讲话，中央音乐学院作曲系主任郭文景教授因病未到现场，由其女儿代他宣读了一篇感人至深的信

函。在信中郭文景教授写到："您的课，讲义与谱例数量之巨大，我至今记忆深刻，通过那浩瀚的样本，您使我能从美学和哲学的层面理解音乐的形式，您把我带到了形式之上，在您的课上，对那些基于曲式图形而产生的种种变化，您不回避，不简单归入基本图示了事，而是把它们一一指给我们看。如果归为基本图示，历史上作曲家心灵的涟漪和浪花，将消失在历史的河流中；而指给后人看，它就是一道闪光、一粒火星，可点燃和启迪我们的灵感和想象。一个孤例，杨先生您也想证明它是一种新可能的开始，是一株萌芽，是一个启发。因此，杨先生，您的课是有包容的大江大河，令我们终身受益，当年我们77级的同学都称您的作品分析课是'作曲'大课。"

开幕式接近尾声时，中央音乐学院作曲系作品分析教研室主任、音乐分析论坛执行总监向民教授宣读了各个音乐学院及个人发来的贺信并向大会介绍了本次活动特邀的五位海内外的专家学者，还介绍了本次论坛论文评选过程及入围名单。最后大会邀请了中央音乐学院名誉院长吴祖强教授致辞。

12日下午关于杨儒怀教授教学科研成果研讨会如期举行，众多学者、同事与学生们积极踊跃地做了大会发言，他们从不同的角度对杨儒怀先生的教学体系及科研成果进行了较为全面的梳理且高度评价了杨儒怀教授为人师表、潜心钻研学术、具有广阔的学术视野与独到的研究方法等优秀品质。

杨儒怀教授著有三本重要的关于音乐的曲式与作品分析方面的学术著作：1995年由人民音乐出版社出版了他的60余万字的曲式与作品分析的理论专著：《音乐的分析与创作》，在这本书里他提出了许多与前人的学术观念所不同的新观点；2000年由中国文联出版社出版了他30余万字的另一本曲式与作品分析的理论专著：《音乐分析论文集》；2007年由上海音乐学院出版社出版了他的第三本曲式与作品分析的理论专著：《曲式结构的理论基础论文集》，杨先生在后两本书中将他所撰写的最重要的学术论文收录其中，例如《曲式的基本功能与再现四部曲式》、《论回归曲式》、《论边缘曲式》、《变体曲式结构的发展》、《自由曲式结构的形成与发展》等等，这些论文体现了他在曲式与作品分析理论领域所取得的新成果。

这三本重要的学术著作向人们揭示了一个全新的、经过深思熟虑的、系统化的曲式与作品分析理论体系，这个新的体系是以传统的曲式与作品分析的理论为基础，并注入了杨先生多年来在教学、科研过程中积累的新观点、新思路、新成果；这一融会贯通、独树一帜的理论体系使作曲技术理论的研究与学习紧密地与创作实践及时代进程相结合，有效地避免了许多旧的曲式与作品分析理论体系的局限

性、僵化性以及脱离作曲实践的分析状况，积极地推动了作曲技术理论的不断发展。

杨儒怀先生学术兴趣广泛、做事认真、研究深入、思维敏锐，他在完成了传统的曲式与作品分析理论体系的发展与创新之后，又在教学与科研中增加入许多对20世纪音乐作品的分析，这也是他个人学术视野的拓展。20世纪80年代后期他先后在中央音乐学院开设了诸多新课程：十二音体系技法研究、20世纪音乐创作的材料技法研究；英语文献阅读课程：20世纪西方音乐创作、序列作曲法和无调性、20世纪音乐与分析，并且撰文与翻译了多部关于20世纪音乐的作品分析，例如：《在继往开来的创造中展现的十二音序列技法——贝尔格小提琴协奏曲的创作研究》、《二十世纪音乐中的曲式》、《二十世纪音乐写作基础》等等论文与书籍。他曾多次担任外国专家学者讲学活动的英文翻译；也曾多次赴全国各大音乐院校作学术报告及参加学术研讨会；还曾担任《中央音乐学院学报》编委、《音乐研究》副主编；并且多次获得“中央音乐学院优秀教师奖”及“三育人”先进个人称号；他在中央音乐学院建院四十周年、五十周年、六十周年分别获得“学院创业建设和发展荣誉金奖”、“学院杰出贡献奖”、“为学院的建设和发展奠定基础做出了重要贡献”表彰证书；2004年获有教育部颁发的国家级教学成果（推荐）二等奖；2007年在“第六届中国音乐金钟奖”的评选中，为表彰其对中国音乐事业做出的突出贡献，被中国音乐家协会特授予“终身成就奖”，论著《音乐的分析与创作》，在“第六届中国音乐金钟奖首次理论评论奖”评选中，荣获一等奖。至此杨先生的学术研究地位与科研成果得到了多方面的认可与高度评价，他不愧为中国作曲技术理论界一位德高望重的学界泰斗，也充分地印证了王次炤院长给他的一幅题词“教师的楷模，学者的榜样”。

音乐分析论坛的第一场学术报告于12日下午3点30在教学楼501室举办，由台湾学者简巧珍博士主讲。在题为《植根于传统的创新——台湾音乐作品面面观》的报告中，她为与会者提供了一系列台湾现当代音乐发展的最新研究成果。下午5点第二场学术报告顺利开始，香港中文大学的张惠玲教授为听众用英语宣读了她的论文《节奏的重生：梅西安与布列兹对〈春之祭〉的分析》，文中提到梅西安与布列兹对《春之祭》这部作品从不同的视角与出发点所做的精妙独到的分析，以及两人的分析目的均是为了各自的作曲观念来寻求确凿的理论依据。

13日上午第三场学术报告在教学楼501室继续举办，本院李吉提教授做了题为《根深方能叶茂——中国现代音乐分析谈》讲座，随后来自英国的世界著名理论

家吉姆·桑姆森教授做了题为《再转型：从另一个角度看现代主义音乐》的学术报告。下午留美学者周勤如博士做了题为《对二十世纪西方音乐创作中“帕格尼尼”现象的分析与思考》的学术报告。以上来自海内外的五位专家学者的精彩学术报告为与会者带来了许多新的学术信息、新的学术观点以及新的学术视角，受到了师生们的热烈欢迎。

13日中午1点30分开始了大会的第三项重要内容即宣读专为此次大会征集的10篇入围论文，论文征集的主题范围主要集中在两个方面：其一是中国自20世纪初以来采用中西因素融合方式创作的音乐作品分析研究，侧重探讨中西因素结合是否贴切、音乐整体风格的文化与创作思维趋向以及成功的经验与应汲取的教训；其二是20世纪早期(1920年前后)作品的分析研究，以多种角度探讨音乐创作在从调性思维走向无调性思维的过程中，写作思维与技法的演变与创新。10篇入围论文依次为(按报名的顺序)：星海音乐学院教师杨正君的《结构性变速原则及其在边缘曲式中的表现特征》、香港中文大学教师王广宇的《勋伯格的五声性十二音序列与其在罗忠镕作品中的重现》、中央民族大学音乐学院作曲系教师安鲁新的《论郭文景〈协奏曲〉的创作特色》、上海音乐学院本科生张舒然的《变奏形式与结构力的新道路——析安东·韦伯恩〈钢琴变奏曲〉作品27号》、山东师范大学教师王桂生的《曲式结构的向心力：再现原则与贯穿原则》、沈阳音乐学院作曲系教师陈俪月的《音·色叠响——浅析〈火之岛Ⅱ〉》、中央音乐学院博士研究生卞婧婧的《变奏中“显性”与“隐性”的互通——八板曲牌的“板式变体”变奏思维在两首作品中的应用》、陕西师范大学音乐学院作曲系硕士研究生魏明的《杜鸣心对于音程结构力的探索与实践——〈第一钢琴奏鸣曲〉第二乐章音高写作逻辑解析》、中央音乐学院博士研究生张一的《陈其钢〈五行·金〉的创作思维与音响组织方式》、中央音乐学院硕士研究生刘力的《结构内多层性音响思维与材料的统一与变异原则——〈川崖悬葬〉创作思维探究》。

这10篇论文的作者都是来自中国内地、香港地区各大音乐院校及师范院校的师生，他们围绕本次音乐分析论坛论文主题的征集范围，向大会提交了立论鲜明独特、内容丰富新颖、结论凿实可靠的精彩论文，积极参与和支持了本次音乐分析论坛的举行。

本次音乐分析论坛除了围绕庆贺杨儒怀教授从教六十周年的专题研讨会、专家学者的精彩学术报告以及10篇征文宣读之外，还在音乐分析论坛大会开幕的当天晚上举办了一场曲目内容丰富多彩、演奏水平高超精湛的《现代木管重奏音

乐会》，这是一场木管重奏大师班结业的汇报音乐会，音乐会的曲目涵盖了20世纪多位著名作曲家的作品，如：兴德米特的《小室内乐》(Op. 24/2)、塞尔西的 *Kho-Lo*（第1乐章）、贝里奥的《作品号：动物园》（第1、3、4乐章）、马克·安德烈的 *iv*3、艾斯勒的《嬉戏曲》（第1乐章）、尹伊桑的《罗德尔》、斯托克豪森的《旋转》。音乐会引起了到场听众的强烈反响与兴趣，听众无不为之心绪激荡、感动万千，这场音乐会无论是曲目的丰富性还是演奏水平的精湛性都不愧为一场现代音乐之盛宴。

为期两天的"首届中央音乐学院分析论坛暨庆贺杨儒怀教授从教六十周年"活动在13日晚由周勤如博士主讲的"郭文景打击乐三重奏《戏》的音乐分析大师班"，画上了圆满的句号。在这紧张而充实的两天中，与会者感受到浓浓的学术气氛与盈盈的师生情谊。此次活动的成功举办，不仅是中央音乐学院作曲系理论教学的一次总结与展望，也对提高我国音乐界的理论学术水平以及推动其发展起到了良好的作用，促进了中央音乐学院作曲系与欧美等国及香港、台湾地区的音乐学术理论界之交流与合作。课堂教学与学术活动的相互补充、理论体系与音乐实践的相互交融必将对我国音乐教育事业的发展起到推波助澜的长远作用，这正体现了王次炤院长对本次大会的题词"转型与超越，分析与思考"的真正内涵。

---

作者介绍

傅涛涛　中央音乐学院作曲系副教授。

钱仁平

# 感悟前贤风范　触发当代创造

## ——纪念谭小麟先生百年诞辰系列学术活动综述

### 引　言

经过近两年的调研、论证与筹备，由上海音乐学院与国家图书馆联合主办，上海音乐学院图书馆与国家图书馆古籍馆联合承办，上海音乐学院声乐歌剧系、管弦系、音乐学系、作曲系、院志编委会办公室等协办，作为上海音乐学院 2011 年度重大项目，并获国家重点学科“音乐学”项目、上海高校创新团队（第一期）项目以及“华人作曲家手稿典藏与研究”项目等资助的“纪念谭小麟先生百年诞辰系列学术活动：手稿展、音乐会与研讨会”，于 2011 年 4 月 16 日至 18 日在上海音乐学院隆重举行[1]。

谭小麟百年诞辰系列学术活动海报

① 特别鸣谢国家图书馆并张志清副馆长、顾犇博士、孙俊老师等，上海音乐学院图书馆并张雄老师、韩斌老师、杨璇老师、姜谷强老师、孙剑老师等为本项目的开展及本文的写作所提供的文献支持工作。

上海音乐学院院长许舒亚教授为系列学术活动欣然题词："感悟前贤风范 触发当代创造"；德高望重的声乐表演艺术家、教育家周小燕先生深情题词："贯中通西"，高度评价老友谭小麟先生短促而璀璨的音乐人生。

许舒亚院长、徐孟东常务副院长、杨燕迪副院长与国家图书馆张志清副馆长等出席谭小麟作品手稿展

谭小麟先生 1912 年①生于上海，原籍广东。幼习多种中国乐器。1931 年至 1938 年在国立音专先后随朱英教授学习琵琶、随黄自教授学习音乐理论与作曲。在校期间创作了《子夜吟》、《湖上春光》等民族器乐曲，搜集、整理了大量苏南吹打乐谱，组织了"沪江国乐社"。在抗日救亡运动中，他积极参加上海进步音乐界联合举办的"援绥音乐会"等进步活动。1939 年留美，先在欧柏林大学音乐学院，后入耶鲁大学音乐学院，后四年受教于著名作曲家、理论家欣德米特，深受欣氏器重。并与芝加哥大学赵元任先生往还，颇受赞许。1946 年底回国，任国立音专理论作曲系教授兼系主任。1948 年 8 月 1 日因病英年早逝于上海。

作为中国新音乐的先驱者之一，谭小麟先生的音乐创作可以分为"出国前"、"美国留学初期"、"随欣德米特学习期间"、"回国之后"四个阶段，其成熟作品大多在第三阶段，并得到欣德米特的认可。谭小麟的音乐作品在总体气质上呈现出精致、内敛的室内乐风格，这不仅体现在体裁上对艺术歌曲、重奏音乐的偏好，更体现在音乐作品的周密构思与严谨结构。作为中西音乐文化交流的重要使者，谭小麟先生留学期间向西方世界展示了年轻的中国专业作曲家的风采，传播了中国优秀的民族音乐文化。谭小麟先生曾在波士顿万国同学联欢会上独奏琵琶，并以二胡为赵如兰的独唱伴奏；两次应邀到白宫为罗斯福总统表演；在纽海文举行中国器乐独奏会，《先驱论坛报》认为是一次"东方征服西方"的壮举。作为音乐教育

① 见《国立音乐专科学校学生成绩册》学生信息表之谭小麟："生于民国元年"即 1912 年。之前所有文献除傅敏编《傅雷谈艺录》(三联书店 2010 北京第 1 版)外，皆误为 1911 年。详参钱仁平提交本次系列学术活动论文《〈谭小麟研究之研究〉：补遗与更新》(待刊)。

家，谭小麟先生及时、有效地将作为西欧现代音乐中最重要的三种作曲理论体系之一的“兴德米特和声理论”带回祖国，不但自己在音乐创作中实践，而且悉心地传授给学生。他学识深博、提携后进，深得师生敬仰与爱戴。1948 年 7 月 1 日，国立音专举行 1948 届理论作曲组毕业作品演唱会，开创了音专理论作曲系也是中国专业作曲教学举办毕业作品音乐会的先河。①

## 一、关于谭小麟先生作品手稿展

1948 年秋，傅雷先生与沈知白先生、陈又新先生、裘复生先生等为亡友谭小麟组织“遗作保存委员会”，并计划整理作品出版、举行音乐会、灌制唱片等，由于时局动荡最终未果。1949 年冬，沈知白先生将谭小麟原作及抄件交与傅雷先生保管。傅雷先生仍为谭小麟作品的出版与演出做过很多努力但也未果。1961 年 12 月 1 日，经文化部同意，傅雷先生将所保存谭小麟手稿及亲撰《已故作曲家谭小麟简历及遗作保存经过》②邮递至北京图书馆存放。后来，人民音乐出版社先后于 1982 年、1990 年出版了《谭小麟歌曲选集》、《谭小麟室内乐作品选》。1988 年 6 月，由谭小麟先生部分学生及音乐界人士倡议，中国音协、中央乐团、中央音乐学院、上海音乐学院等单位在北京联合举办了谭小麟逝世 40 周年纪念活动③。

周小燕先生出席系列学术活动并给予作品音乐以指导

为举办是次谭小麟先生作品手稿展，上海音乐学院图书馆四访国家图书馆，商洽、观摩、遴选、制作手稿扫描件，得到了国家图书馆的大力支持与热情帮助。

---

① 钱仁平：《风中的怀念——谭小麟及其对中国新音乐发展的贡献》，载《音乐爱好者》，2002 年第 11 期，后收入《中国新音乐》（新版），上海音乐学院出版社，2007 年第 2 版。

② 傅敏编：《傅雷谈艺录》，三联书店，2010 北京第 1 版，第 354－355 页。

③ 孙建英辑：《谭小麟逝世 40 周年纪念活动》，中国艺术研究院音乐研究所编《中国音乐年鉴》（1989 年卷），第 381－382 页，文化艺术出版社 1989 年 9 月北京第 1 版。

与此同时，上海音乐学院图书馆经过整理、研究，在特藏室也发现了部分谭小麟先生的艺术歌曲手稿。是次展品，主要由上述两部分组成。在此基础上，选取了《1944年波士顿万国同学联欢会中谭小麟琵琶独奏》及《1944年波士顿万国同学联欢会中赵如兰独唱谭小麟二胡伴奏》两张照片①以增加手稿展的直观性与丰富性。另外，从音乐创作与学术研究的历史延续性考量，策展方还邀请到谭小麟先生的弟子、著名作曲家罗忠镕先生的艺术歌曲《卖花声》、室内乐《管乐五重奏》手稿参展。罗忠镕先生2011年3月30日来信说："因我想到谭先生的作品就是歌曲与室内乐。这两首都是受兴德米特体系影响较深的作品。特别是那首歌曲，无论艺术和技术，所有想法和做法都来自谭先生。"

《谭小麟先生百年诞辰手稿展》于2011年4月14日至16日在上海音乐学院图书馆预展，4月17日至21日在上海音乐学院教学大楼正式展出，受到来自全国各地的专家学者、出席全国音乐学院图书馆馆长工作会议的馆长们、上海音乐学院师生、上海市民及京沪媒体的热烈关注与高度评价：已然被淡忘的中国新音乐的先驱，又鲜活地回到了我们的身边。②

## 二、关于谭小麟先生作品音乐会

比手稿展更能鲜活地呈现一个作曲家艺术人生的自然是作品音乐会。本次音乐会主要演出了谭小麟先生的主要艺术歌曲与室内乐代表作：《小路》（内蒙古民歌，钢琴编配，1947）、《自君之出矣》（唐·张九龄诗），演唱：张稚，钢琴：蔡孟熏；《正气歌》（宋·文天祥诗摘句，1947）、《彭浪矶》（宋·朱希真词），演唱：李研，钢琴：崔岚；《别离》（郭沫若词，1946）、《春雨春风》（宋·朱希真词），演唱：郑斌，钢琴：马思红。《小提琴与中提琴二重奏》（1943），小提琴：申丹枫，中提琴：吕翔；中提琴与竖琴《浪漫曲》（1944），中提琴：蓝汉成，竖琴：彭佳；《弦乐三重奏》（1945）小提琴：申丹枫，中提琴：吕翔，大提琴：何思昊。声乐歌剧系、管弦系师

---

① 选自韩国鐄《留美三乐人：黄自·谭小麟·应尚能留美资料专辑》，时报文化出版事业有限公司，1984年台北第1版。

② 参见谌强：《钱仁平访谈录：关于"华人作曲家手稿典藏与研究"项目与〈中国新音乐年鉴〉编撰工作》，《中国新音乐年鉴》（2009卷），上海音乐学院出版社，2011年4月第1版；杨建国：《谭小麟短暂人生留下丰厚财富》，《新民晚报》，2011年4月17日；伍斌：《纪念"贯通中西"的近现代音乐大家——谭小麟百年诞辰系列活动举行》，《解放日报》，2011年4月18日；谌强：《音乐界纪念谭小麟百年》，《光明日报》2011年4月21日；顾犇：《国图与上海音乐学院纪念谭小麟先生百年诞辰》《图书馆报》，2011年4月29日等。

生，特别是周小燕先生与蓝汉成室内乐教学与演奏工作室，为本场音乐会的顺利、完满举行，付出了辛勤的劳动。他们精彩的演绎，将谭小麟先生半个多世纪前的杰作，完美地呈现出来，让来自全国各地的专家学者与媒体记者们感叹不已：我们在20世纪40年代就创作出这么多将民族神韵与现代技法妥帖结合的优秀作品！

蓝汉成教授在演奏谭小麟《浪漫曲》

新世纪以来，随着谭小麟研究的不断深入，谭小麟先生被遮蔽了的艺术贡献，也逐步清晰并被越来越多的人所知晓。但谭小麟先生作品的唱片等音像资料仍然鲜见，乃至于我们的中国音乐史课堂教学都勉为其难。本次纪念谭小麟先生百年诞辰系列学术活动，从策划之初就把作品音乐会的举行，作为重中之重，并明确规划将该场音乐会的实况制作CD，随同正在紧张编辑中的《谭小麟先生百年诞辰纪念文集》正式公开出版。

## 三、关于谭小麟先生学术研讨会

学术研讨会由钱仁平主持。汪毓和教授在其论文《为“东西音乐文化交融和发展”毕生奋斗的杰出作曲家谭小麟——纪念谭小麟教授诞辰百年有感》中指出：“谭小麟的音乐创作，正是他既重视对中国传统精神的继承、又重视紧跟时代发展正确借鉴西方创作经验的艺术理想的具体实践。其根本目的不是要将中国音乐历史的发展引向古代、引向外国，而是为了无愧于真正艺术家的历史使命、努力去开创一条能融合中西古今文化精粹的中国现代音乐发展的新路。”接着，罗忠镕教授、陈聆群教授、陈钢教授、杨立青教授、杨燕迪教授等分别从学科建设、音乐创作、作曲教学、和声教学等方面畅谈了谭小麟先生在中国近现代音乐历史上的杰出贡献与重要地位。

罗忠镕先生在研讨会上发言《谭小麟先生在上海音专》

刘涓涓的论文《沟通与引领——从三首艺术歌曲管窥谭小麟的音乐创作》，通过对《自君之出矣》、《别离》和《彭浪矶》在歌词题材、音乐体裁、曲式结构、和声调性、人声旋律以及钢琴织体共六个方面的技术性分析后认为：谭小麟的歌词题材倚重中国文人的诗歌，音乐体裁与中国古代琴歌的属性相通，传达出文人音乐“雅致”的精神气质。他对曲式结构与钢琴织体的处理强调“精炼”的效果，与 20 世纪的“格言主义”大师韦伯恩的结构观念一致。对于人声旋律与和声调性，谭小麟着重内心体验的客观表现，呈现出“内敛”的创作个性，这种美学趣味与 20 世纪的“表现主义”大师勋伯格也有相通之处。谭小麟在创作中将兴德米特作曲技法与中国音乐文化做出了有效的结合，他的音乐风格超越了中国当时的创作环境。从中国专业音乐创作发展的历史角度看，谭小麟是东西方音乐文化积极的沟通者，也是中国现代音乐创作的引领者。

王勇做了题为《谭小麟的三位美国老师》的专题发言。他采用“关联视角”的历史研究方法，首先对于欧柏林音乐学院的历史沿革进行了介绍，对于谭小麟在美国的第一位老师诺曼德·洛克伍德的学缘进行了梳理，提出了可以对同属纳第亚·布朗热教学体系影响下的美国现代作曲流派与谭小麟作品之间进行风格对比研究。随后对于耶鲁音乐学院前院长，谭小麟的第二位美国老师唐纳文教授的学缘进行了梳理，并对于同属于这个学缘体系，目前仍活跃在国际乐坛上的作曲家、指挥家耶胡迪·怀耐尔进行了介绍，探索谭小麟学缘流派的关联。随后又对于兴德米特的中提琴创作做出了梳理，力图对于谭小麟在兴德米特停止中提琴创作之后，延续了他的风格做出解读。最后他指出，中国近现代音乐史不应该是一个封闭性的研究，它应该放到更为广阔的世界音乐史的范围内去寻找自己的定位。

钱仁平的《〈谭小麟研究之研究〉：补遗与更新》，主要述评《谭小麟研究之研究》[①]发表之后，学界有关谭小麟研究的新成果，并根据《国立音乐专科学校学生成绩册》与谭小麟手稿等原始文献，考证并更正了谭小麟的出生年月，更新了谭小麟作品目录等。青年学者熊欣的《谭小麟艺术歌曲〈彭浪矶〉分析研究》，运用兴德米特作曲理论体系，对谭小麟的艺术歌曲《彭浪矶》进行了全面分析。上海音乐学院硕士研究生唐吟《兼收并蓄　羽化新声——谭小麟艺术歌曲研究》，在对中国近代艺术歌曲发展脉络进行概略梳理后，从谭小麟对中国近代学院派艺术歌曲创作的继承和对兴德米特理论体系的吸收及运用两方面，探索其艺术歌曲的创作技法及风格特征。

杨燕迪副院长代表上海音乐学院接受汪毓和先生代表中央音乐学院赠送的《马思聪全集》

另外，研讨会上汪毓和教授还代表中央音乐学院向上海音乐学院赠送完整版《马思聪全集》(附CD)，并宣读了王次炤院长致上海音乐学院许舒亚院长的信。王院长在信中介绍了马思聪全集的编撰过程及其学术意义，阐述了两院在学科建设、理论研究、专业教学、艺术实践等方面的长期合作关系，并希望在今后能有更广泛、深入、全面的合作。杨燕迪副院长代表上海音乐学院接受了《马思聪全集》，并对中央音乐学院及王次炤院长的深情厚谊表示衷心感谢，希望今后双方不断加强合作，携手共进，为中国高等专业音乐教育事业做出更大的贡献。

## 结　语

“纪念谭小麟先生百年诞辰系列学术活动”手稿展、音乐会以及研讨会开幕之前，项目组委会主任、上海音乐学院许舒亚院长，在贵宾室亲切会见联合主办方中

---

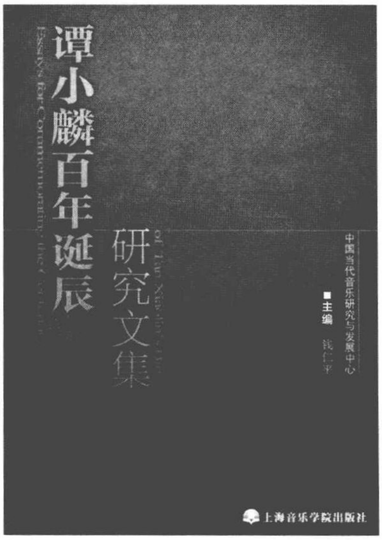
① 钱仁平：《谭小麟研究之研究》，分上、下连载于《黄钟》(武汉音乐学院学报)，2004年第2、3期。

国国家图书馆张志清副馆长。许院长代表学院对国家图书馆对本项目的大力支持，以及张副馆长专程抵沪参加“谭小麟百年诞辰系列学术活动”表示衷心感谢，并希望今后能够与国家图书馆在文献交流、近现代名家手稿保存与利用等方面加强相互合作。许院长还向张副馆长赠送了上海音乐学院师生近年来创作、表演的优秀作品CD唱片，以及他与中央音乐学院王次炤院长、中国音乐家协会主席赵季平先生联合担任编委会主任，上海音乐学院图书馆中国当代音乐研究与发展中心主编的《中国新音乐年鉴》2009卷。张副馆长对上海音乐学院“谭小麟百年诞辰系列学术活动”的成功举办表示祝贺，并介绍了联合主办系列学术活动中手稿展览的缘起和过程，高度评价上海音乐学院在学科建设、音乐创作、专业教育、音乐文献建设方面所取得巨大成就，并希望今后能够在特种音乐文献建设、典藏与数字化保存与推广等方面与上海音乐学院加强合作。

许舒亚院长向合作主办方国家图书馆张志清副馆长赠送《中国新音乐年鉴》

系列学术活动期间，还举行了全国音乐学院图书馆馆长工作会议，并特邀台湾师范大学数位典藏中心主任黄均人先生专题工作坊，深入探讨了数字化、网络化时代音乐图书馆的发展方向与对策，共同磋商了建设“国家数字音乐图书馆”(拟)的学术意义、文化能量与可行性。

许舒亚院长亲切会见合作主办方国家图书馆张志清副馆长2



谭小麟研究文集封面定稿

新时期、新环境、新要求，都呼唤着专业音乐图书馆在调整、完善传统音乐图书馆功能的基础上，发挥优势、拓展职能，全情服务、能动参与国家专业音乐教育事业的发展与文化事业的繁荣。

（本文原载于《人民音乐》2011 年第 7 期）

孙　剑

# 让历史照进未来　让音乐弥漫世界

## ——2011上海音乐学院数字图书馆国际论坛暨工作坊

（一）

2011年11月21日至26日，由上海音乐学院主办，上海音乐学院图书馆承办，音乐工程系、音乐学系协办的“2011上海音乐学院数字图书馆国际论坛暨工作坊”①，在建校84周年庆之际，于上海音乐学院举行。本次活动邀请了国家图书馆、美国国会图书馆、全国高等音乐艺术院校图书馆专业委员会、中央音乐学院图书馆、台湾师范大学音乐数位典藏中心、美国罗格斯大学（Rutgers University）、香港中文大学音乐系、武汉音乐学院图书馆、天津音乐学院图书馆等近十家学术机构、数十位专家参与。

数字图书馆建设已成为网络时代下，全球图书馆的转型与发展的趋势。音乐家手稿与历史老唱片是音乐图书馆特色馆藏建设之一。通过数字化，达成音乐家手稿、老唱片的长期保存与利用；通过数据库及检索系统的开发，达成网络化、集成化管理；通过数字图书馆网站的运作及后期项目研发，达成为专业音乐教育与研究提供更便捷的文献服务，向广大市民传播音乐知识，进而促进城市文化发展②。上海音乐学院作为我国历史最悠久的高等音乐院校，自建院以来，积累了一批弥足珍贵、在全国乃至海外有着广泛影响的音乐家手稿和老唱片。2008年开始，学院领导高度重视图书馆内涵建设工作，连续三年支持“华人作曲家手稿典藏与研究项目”。期间进一步收集到了包括陈铭志、赵晓生、储望华等当代重要音乐

① 上海音乐学院2011年度重大项目。
② 参见《上海音乐学院图书馆发展与建设规划(2011～2015)》。

家手稿300逾件。2010年，中央财政支持、地方高校共建的“历史音频修复系统实验室项目”成功申报、并已启动，使上海音乐学院的历史音频修复与抢救工作迈出了实质性步伐。

2011年4月“谭小麟百年诞辰系列学术活动”①在上海音乐学院成功举办——其中对谭小麟手稿进行了部分数字化保存，并举办了谭小麟手稿展、作品音乐会、专题研讨会等活动。由此，数字化典藏工作在上音图书馆具有了初步尝试，并也在国内外同行中形成一定影响。

随着中央财政与地方财政共建“上海国际音乐文献检索中心”、上海音乐学院“‘十二五’内涵建设　数字图书馆”等各种与数字图书馆建设相关的项目设立，用于图书馆数字化建设的经费逐年增加。在此背景下，在上海举办一次音乐学院数字图书馆国际研讨、工作坊的计划提上了日常。在本次国际论坛中，我们邀请了海内外专家就亟待解决的数字技术手段、媒体设备研发、文献著录标准、典藏流程管控等议题进行研讨；以务实开展工作坊为主要形式，并配合相应的专题讲座；同期还举办了手稿图片展、手稿研究论文发布会等其他活动，使本次工作坊活动形成了一整套数字典藏、文献学术研究的业务流程，建立了与国际接轨且符合本馆馆藏现状的业务操作标准，为上音图书馆特种音乐文献建设及后续研究，以及更好地为学院教学、创作、科研、艺术实践，乃至为服务于上海城市音乐文化，提供了基础保障。

为期6天的上海音乐学院数字图书馆国际论坛暨工作坊，共举办了4场专题讲座、5项工作坊计划、2场论文发布会以及数字图书馆国际论坛。同时还举办了“丁善德百年诞辰纪念展”和首期“走进音乐”系列讲座等。

## （二）

11月21日上午9时，“2011上海音乐学院数字图书馆国际论坛暨工作坊”在上音教学楼贵宾室隆重开幕。上海音乐学院副院长杨燕迪教授，美国国会图书馆研究员叶娜博士，台湾师范大学民族音乐研究所所长、音乐数位典藏中心主任黄均人博士，上海音乐学院院长办公室朱立平主任，国际交流处陈晓翌处长，协办单

① 参见钱仁平：《感悟前贤风范　触发当代创造——纪念谭小麟先生百年诞辰系列学术活动综述》，《人民音乐》，07/2011。

位音乐学系主任韩锺恩教授，音乐工程系主任陈强斌教授，以及上海音乐学院出版社社长洛秦教授，管弦系主任李继武教授，音乐教育系主任余丹红教授，作曲系副主任温德青教授，《上海音乐学院志》编委会办公室林熠常务副主任，艺术管理系副主任王勇博士，图书馆馆长钱仁平教授等出席开幕式。副院长杨燕迪教授首先致词，他对叶娜博士及黄均人教授一行，前来参加2011上海音乐学院数字图书馆国际论坛暨工作坊表示热烈的欢迎，并对他们以及陆续到来的各位专家学者，为上海音乐学院图书馆事业发展群策群力，表示诚挚的感谢。杨副院长提到通过本次国际论坛与工作坊，对萧友梅、丁善德、谭抒真、李翠贞等学院老前辈的手稿、老唱片进行科学、妥善的典藏与数字化保存，在此基础上建立起特种音乐文献整理工作的国际标准与切实可行的学术程序，从而有力推动上海音乐学院图书馆特种音乐文献典藏与研究的相关工作，更好地为学院教学、创作、科研、艺术实践，以及上海城市文化发展服务。他还代表学院向美国国会图书馆与台湾师范大学图书馆赠送了上海音乐学院师生理论研究、音乐创作、表演艺术等方面的学术成果。叶娜博士与黄均人博士先后致词，盛赞上海音乐学院悠久的办学历史和一流的教育水平，对能够参与上海音乐学院特种音乐文献的数字化工作分外期待，并分别代表美国国会图书馆和台湾师范大学，向上海音乐学院赠送学术文献与作曲家手稿典藏设备。

黄均人教授代表台湾师范大学向上海音乐学院赠送礼品

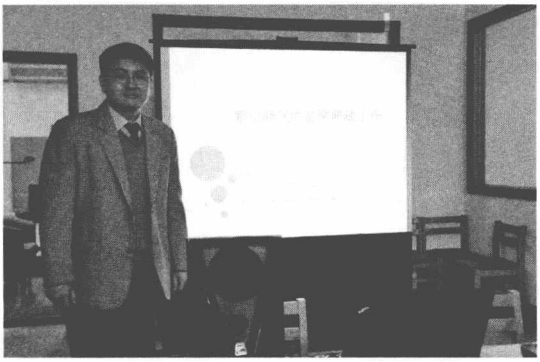
下午，叶娜博士与黄均人博士分别作了《美国音乐民俗中心典藏流程》与《数字典藏概念与流程》专题讲座。就国际标准下的数字化典藏概念、业务流程，进行了详细的讲解，并就上音图书馆客观存在的现状条件以及技术难点上给出了丰富良好的建议。

11月22日上午9时，手稿工作坊在图书馆音像视听部正式开坊。图书馆长钱仁平教授首先向叶娜博士、黄均人教授，以及工作人员、来宾介绍了上音图书馆

的历史、现状条件、发展规划，对本馆收藏的华人作曲家手稿进行了简单介绍，并对工作坊的工作分配进行了部署和要求。随后，由上海音乐学院、台湾师范大学、美国国会图书馆组成的联合工作团队，在叶博士和黄教授的指导下，按照获取（Acquisitions）、登录（Accessioning）、处理（Processing）、保存（Preservation）、命名（Numbering）以及制作索引指南（Finding Aid）六个典藏步骤开始对李四光《行路难》手稿（2 页）、萧友梅手稿（蓝色封面乐谱草稿本，24 页）进行典藏。

叶娜博士作题为《美国音乐民俗中心典藏流程》的专题讲座

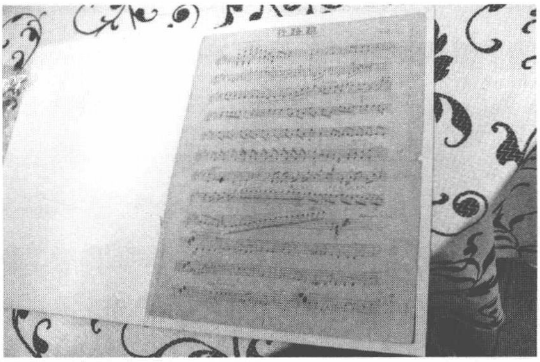
当天下午，由台湾师范大学民族音乐研究所所长、音乐数位典藏中心主任黄均人博士以及中央音乐学院图书馆副馆长吴旭在上音图书馆视听部大厅先后作了《历史音频典藏与数字化保存》以及《斯坦福大学音乐图书馆的设计理念与管理》的学术报告。



黄均人博士作《数字典藏概念与流程》的专题讲座

11 月 23 日上午，手稿工作坊团队继续执行"丁善德手稿计划"，对《新中国交响组曲》手稿进行典藏。至中午，基本完成预定的"萧友梅手稿"、"李四光手稿"、"丁善德手稿"三个工作计划。手稿工作坊结束后，馆长钱仁平教授表示："我们以国际标准，高规格地完成了'李四光手稿计划'——这是第一份中国人的音乐手稿，以及我院创始人萧友梅博士和丁善德先生的手稿典藏。此次工作坊的意义不

仅仅是典藏，更为重要的是它为我馆今后长期进行手稿典藏、作为特色文献建设的华人作曲家手稿数据库建设、网络数字图书馆建设等各项工作，开启了大门，提供了标准及流程化参照。全馆老师要以严谨的态度，保持热情，形成持续的使命感来完成这项长期、系统的巨大工程。”



李四光《行路难》手稿

在当日下午以及 24 日上午期间，“音频计划工作坊”在图书馆第二视听室如期开展。工作团队在黄均人教授的带领下分别对两张 33 转 LP 老唱片进行了数字化典藏。其中一张是由谭抒真（小提琴）、李翠贞（钢琴）合奏舒曼《d 小调奏鸣曲（作品 121 号）》，另一张是丁善德先生演奏贺绿汀《牧童短笛》（中国唱片厂出品）。典藏过程一方面对唱片原件进行清洗、保存，并按照国际标准进行档案命名。同时，对唱片进行数字化转档，制作多种格式进行保存和命名。

谭抒真、李翠贞合奏舒曼《d 小调奏鸣曲（作品 121 号）》唱片

11 月 25 日，“上海音乐学院数字图书馆国际论坛”在图书馆音像视听部大厅举行。参与论坛的专家有，上海音乐学院常务副院长徐孟东教授，美国国会图书馆研究员叶娜博士，国家图书馆学术委员会委员、外文采编部主任顾犇博士，《人民音乐》顾问、中国音协音乐评论学会副会长张弦教授，全国高等艺术院校图书馆

专业委员会主任、中央音乐学院图书馆长、作曲系副主任贾国平教授，台湾音乐中心主任、台湾豫剧团团长苏桂枝博士、台湾师范大学音乐研究所所长、音乐数位典藏中心主任黄均人教授、天津音乐学院图书馆馆长王建欣教授、武汉音乐学院图书馆馆长孙晓辉教授、中国音乐学院图书馆馆长杨红教授、杭州师范大学音乐艺术学院副院长杨九华教授、长江大学艺术学院院长董焰教授、上海音乐学院科研处处长萧梅教授、上海音乐学院图书馆馆长钱仁平教授等。论坛首先由常务副院长徐孟东教授致词，他对参与此次论坛暨工作坊的各位专家、学者表示诚挚的感谢，充分肯定了此次活动以及图书馆长期以来所做的工作——特别是特色文献建设，对学院教学、科研所产生的积极作用。并且，寄望图书馆以此为契机，在今后的工作中不断取得成果。

随后，叶娜博士与黄均人教授分别以《初探数字时代下的中国音乐遗产保存》和《“余音绕梁，永传于世”：谈珍贵音乐文献典藏的观念与实践》为题，进行了主旨发言。

在论坛自由讨论阶段，中央音乐学院贾国平馆长介绍了“全国高等音乐艺术院校图书馆专业委员会”成立源流，肯定上音图书馆就此项工作做出的贡献。随后，他对中央音乐学院图书馆文献建设及相关项目情况进行了介绍。叶娜博士介绍了美国国会图书馆的相关情况，指出典藏和研究成果应该最终都发布上网，为公众提供权威、准确的文献服务。张弦教授以她参观挪威卑尔根公立图书馆中馆藏格里格手稿的经历和体会，发表了《国际视野　本土耕耘——贺“2011上海音乐学院数字图书馆国际论坛暨工作坊”》的书面讲话，高度评价了上海音乐学院图书馆自启动“华人作曲家手稿典藏与研究项目”至今所取得的各项成果。她讲到“上海音乐学院不仅高瞻远瞩，不断挖掘中国音乐史中的宝贵资料，还主动积极地联系作曲家，收藏他们的手稿，使馆藏逐渐丰厚。这种对于作曲家的尊敬和细致入

微的操作，赢得了作曲家的心，纷纷把自己多年的心血，放心地交给上海音乐学院，说明了作曲家对上海音乐学院和上音图书馆工作的信任。”台湾音乐中心苏桂芝主任介绍了台湾“中文文献资源共建共享合作会议理事会”和“虚拟华人音乐文献典藏目录”的相关情况，呼吁强调音乐影像档案的保存，界定华人音乐文献典藏的范围，规范档案原件与数字化对象保存方式与处理流程。上海音乐学院萧梅教授介绍了她作为项目负责人年承担 2004 年联合国教科文组织资助项目《濒危音响档案数字化抢救试验计划》的研究成果及思考。天津音乐学院王建欣馆长、武汉音乐学院孙晓辉馆长分别介绍其各自馆藏特色文献数据库建设情况。

25 日下午，“手稿研究与音乐分析论文发布会Ⅰ”、“历史音频与表演艺术论文发布会”同时在上海音乐学院教学北楼 415 教室和上海市声乐艺术重点实验室隆重举行。

“手稿研究与音乐分析论文发布会Ⅰ”由上海音乐学院杨立青教授主持。本场发布会首先由香港中文大学张惠玲教授主讲，题为《节奏的重生：梅西安与布列兹对〈春之祭〉的分析》。她以梅西安著作《节奏、色彩和鸟类学的论著》（第二册）的汉译工作为基础，比较了梅西安和布列兹师徒二人各自对《春之祭》音乐分析，探求了这两位作曲家如何通过不同的视角来深度诠释这个划时代的作品。她提到，梅西安对《春之祭》精辟的分析长久以来只闻其名而未见其实，分析的要点只是在其学生之间流传。相反，布列兹作为梅氏弟子在 1953 年发表了相关的文章 *Stravinsky Remains*，成为《春之祭》研究中不可或缺的文献。尽管布列兹本人未提及这一点，其文章中沿用了梅西安的观点的事实显而易见的。

随后由美国罗格斯大学（Rutgers University）音乐系饶韵华教授作了题为《从〈木管五重奏〉手稿看卢炎的音高构思》的演讲。她提到，作曲家手稿不仅是一种值得保存的崇高纪念文物，更是能对了解音乐风格、作曲美学有所帮助的相关珍贵文献。作曲手稿，因其五花八门，解读上更具挑战性。学者必须采用合适的理论概念才能对手稿做适当的解读诠释，但同时手稿也正是乐曲分析之理论根据的来源，因此在研究 20 世纪作曲手稿时，理论与手稿实际上是相辅相成。随后，饶教授以对卢炎《木管五重奏》手稿的研究，特别是他对音高组织上的种种思考应用，探讨了手稿与作曲家的意图之间的三种关系，即“确认性”、“建议性”、“概念性”。

“历史音频与表演艺术论文发布会”由上海音乐学院音乐工程系主任陈强斌教授主持。首先由东华大学计算机信息技术系宋晖副教授进行了《基于

wxWidgets 音频修复系统的研究》的论文宣讲。其文研究与探索了目前音频的噪音类型和各种降噪方法，在基于 wxWidgets 的音频修复工具 Memo-ryAudio 中综合应用这些方法，提供各类降噪专家模板，取得了较好的降噪效果。此系统还为今后降噪算法的不断扩展提供标准接口。随后由上海音乐学院图书馆韩斌副研究员宣讲了其论文《LP 暗码的识别在文献编目中的意义》。文章提出在 LP 唱片的时代辨识、版本研究、编目等过程中，其编号与暗码对于版本鉴别而言是非常重要的。由于在 LP 唱片存在大量翻版，所以通过编号来厘清唱片的版本次序、品质优劣可谓是一条便捷的途径。文章通过对 DECCA、EMI、RCA-Victor、Mercury、中国唱片等著名公司出品的 LP 唱片编号、暗码进行系统梳理，讨论其在文献编目中的特殊意义。

陈强斌教授与黄均人教授就相关问题进行讨论

11 月 26 日上午，“手稿研究与音乐分析论文发布会Ⅱ”在图书馆音像视听部大厅举行。发布会由中央音乐学院图书馆长、作曲系副主任贾国平教授主持。首先由上海音乐学院王勇副教授作题为《留学莱比锡——萧友梅相关几件档案的研究》的论文宣讲。其文通过上音图书馆馆藏萧友梅的相关档案，对他在莱比锡音乐学院、莱比锡大学哲学院的学习情况、师承关系等作出了研究解读。随后，武汉音乐学院刘涓涓副教授作题为《思维的印记——罗忠镕〈第四弦乐四重奏〉手稿研究》的论文宣讲。文章以罗忠镕先生 2007 年完成的《第四弦乐四重奏》手稿为研究对象，从曲式结构、音高材料、音响组织与“引用”手法这四个方面的技术特征为基础，观测作曲家在创作过程中的思维变化。最后，就读于台湾逢甲大学中国文学研究所硕士班的查太元同学作题为《〈黄河大合唱〉交响合唱版手稿校订研究》论文宣讲。文章认为目前所流传的冼星海《黄河大合唱》版本众多而复杂，但无一是其最初的原貌。原作者修订的“交响合唱版”，应为该部作品的完善阶段，但原手稿中诸多疑点及后人制谱的刊刻之误，使其无法见诸实用。其文章主要探讨了

《黄河大合唱》交响合唱版手稿校订之过程及其相关发现，并检视作品原貌在中国近代音乐史上的意义。

为配合学院纪念丁善德先生百年诞辰，图书馆还专门承办了《丁善德百年诞辰纪念展》，展出了丁先生部分作品的手稿以及珍贵历史照片。此外，还举办了面向普通爱乐者，丰富城市音乐生活的首期“走进音乐”图书馆系列讲座。著名作曲家、音乐理论家、钢琴家赵晓生教授以《巴赫〈创意曲〉1723年手稿赏析》为题，通过对巴赫手稿的精细研读，使用钢琴和古钢琴演奏示范，分析了巴赫音乐形态与音响之间的完美关系，揭示了隐藏在乐谱背后的深刻内涵。

（三）

“2011上海音乐学院数字图书馆国际论坛暨工作坊”的举办取得了多方面的成果。首先，上音图书馆特色文献建设迈出了实质性的一步。通过手稿、历史音频工作坊的开展，使我们学习到了国际标准下的特种文献典藏、数字典藏流程。在档案命名上，一方面借鉴国际常规，一方面依照馆藏特情，制定出上海音乐学院特种文献典藏号以及命名规则。其次，馆员业务水平得到提升。在工作坊中，通过与美国国会图书馆、台湾师大音乐数位典藏中心组成的联合工作团队成员间相互协作、交流，学习了先进的理念和技术，增强了我馆团队的凝聚力；并从活动期间的各种讲座、论文发布会上，了解国内外文献建设、研究等方面的最新成果，开阔了视野，也促进了馆员自身的业务思考。第三，图书馆研究功能进一步拓展，学术影响力逐步增强。加强音乐文献整理与研究也正是上音图书馆“十二五”期间内涵建设的一项重要内容。

当然，通过此次活动，也让我们看到即将面临的困难：如何将特种文献典藏工作常态化，使其有机地与图书馆常规文献工作相融合？如何有效管理特色文献数据库，并形成多媒体的成果开发，多途径的展示方式，从而实现这些珍贵历史文献价值最大化？如何在网络图书馆、云图书馆各种技术手段迅速更新的大环境下，应对各种挑战？……这些都将促使我们音乐图书馆人齐心协力、孜孜不倦地继续探寻。

（原载于《人民音乐》2012年第6期。本文根据原稿修订。）

## 韩锺恩

# 阿秘厘创作、演出、评论综述

阿秘厘(AMRTA),其意为“甘露”、“光”、“不灭”,由自由作曲家、制作人宋歌(EHESUMA)创建于2008年,联合当代艺术领域的专业先锋和独具风格的音乐家,以现场演唱、演奏方式所展开的一个系列计划,著名作曲家何训田教授任艺术顾问。

## 演出活动

2008年——

§在“第二届世界佛教论坛大会”开幕式,受邀担任该论坛开幕式音乐的制作、演奏和录制。

§在灵山梵宫音乐情景剧“吉祥颂”(无锡灵山梵宫圣坛365天固定演出)中,受邀担任该剧音乐的制作、演奏和录制。

§由台湾风潮国际唱片公司全球发行的唱片《如来如去》中,受邀担任该唱片

的制作、演奏和录制。

2009 年——

§"2009 放歌世博——第二届上海世界音乐周"闭幕式，作为阿秘厘音乐现场系列一与印度音乐大师扎克尔·侯赛因同台献演。

2010 年——

§"2010EXPO 上海世博会——第三届上海世界音乐周"特别专场，阿秘厘音乐现场系列二。

§"2010EXPO 上海世博会——第三届上海世界音乐周"特别专场，阿秘厘现场论坛。

§"2010EXPO 上海世博会——上海主题影片《永远的新天地》"，受邀上海世博会上海馆担任制作、演奏和录制影片原声音乐《永远的新天地》。

2011 年——

§"2011 第四届上海世界音乐周"压轴闭幕专场，阿秘厘音乐现场系列三，作为唯一一支连续三届受邀上海世博会 EXPO 世博局主办的"上海世界音乐周"的乐团。

§"国家精神造就者"颁奖盛典，作为特邀嘉宾与芭蕾舞蹈家谭元元等同台现场演出。

2012 年——

§2012 年 3 月 30 日，在上海东方艺术中心演奏厅举行阿秘厘"专属音乐现场"演出，获得成功，成为上海艺术界关注"当代原创"的焦点，引发艺术理论界专家及学者对"当代创作"的热烈讨论。

§2012 年 4 月 15 日，阿秘厘创立者、青年音乐家宋歌应邀在上海图书馆作了题为"阿秘厘主题：自然与原初"的公开演讲，上海音乐学院音乐学系系主任韩锺恩教授也应邀对阿秘厘乐团及其原创音乐进行学术导评和艺术推广。

§2012 年 6 月，进入中国文化部首批"中国音乐人才走出去"计划。

§2012 年 10 月，应邀将参加上海国际艺术节"亚洲原创孵化"推介项目之"阿秘厘创新作品"主题讲演，同时参会的有"金星现代舞蹈团"等。

§2012 年底，受邀艺嘉艺术文化之夜"阿秘厘专场"。

## 演出内容

### 阿秘厘音乐现场系列曲目——

§音乐现场系列一《阿秘厘人/AMRTA》(2009 放歌世博——第二届上海世界

音乐周闭幕式)，2009 年 05 月 05 日 19:45，东方艺术中心音乐厅。

九幅音乐“手绣图”，带着自然生发的泥土芬芳和内心而来的纯净气息，呈现中乐“东方乐感与异地韵律的无缝交汇，学院血脉与民间气息的自然互通”的新形态。

曲目:1. 道中莲花，2. 牛车，3. 拉弦歌，4. 间奏，5. 空树，6. 路过地球，7. 北方村落，8. 夕阳西下，9. 厄尼桑那。

§ 音乐现场系列二《圆圈现场/The Scene of Circle》(2010 上海世博会——第三届上海世界音乐周特别专场)，2010 年 10 月 10 日 19:45，东方艺术中心演奏厅。

从音乐本体出发，对音乐材料最基本元素的探索和追寻，构建“轮回”的音乐结构对声场造型最朴实真切的实验和创新，体验演奏品质之声源，乐器材质之本源圆圈现场的舞台之圆，观众之圆，结构之圆，声音之圆……感应内心精神之圆，轮回而深邃，喜悦与欢畅。

曲目:01 月:初曲，02 月:呼唤，03 月:感召，04 月:鼓歌，05 月:拉弦歌，06 月:呼吸，07 月:娑罗风琴，08 月:十二弦弹，09 月:旋转旋律，10 月:对答长舞，11 月:欢愉短歌，12 月:三摩地。

§ 音乐现场系列三 1《阿秘厘歌/AMRTA SONG》(2011 第四届上海世界音乐周，压轴闭幕专场)，2011 年 12 月 1 日 19:45，东方艺术中心演奏厅。

日出而鼓，日落而歌，阿秘厘的声音是一颗种子，经历四季，呼吸生长，吟唱中的虔诚致敬阳光雨露空气土壤，琴鼓间的欢愉祈祷星辰日月天地山河。

曲目:第一季:日出，第二季:醒舞，第三季:日落，第四季:鼓歌。

§ 音乐现场系列三 2《阿秘厘歌 AMRTA SONG》(阿秘厘音乐现场专属出品计划，2012 专场)，2012 年 3 月 30、31 日 19:45，东方艺术中心演奏厅。

“光一样的节奏，甘露般的旋律”，来自音乐新大陆的奇鼓妙音，唤起心灵新意景的清澈呼吸，穿越时空，抵达静谧，自然，原初，宁静，欢愉。

曲目:第一季:日出，第二季:醒舞，第三季:日落，第四季:鼓歌，尾声:路过地球。

## 主创人员与演员

§ 创立者——

宋歌(EHESUMA):毕业于上海音乐学院作曲系，硕士，是一个极具原创精神和自然主义意味的作曲家，她所创建的阿秘厘及“阿秘厘音乐现场”系列作品，充

分体现了当代原创音乐的先锋力量。宋歌曾获意大利圣玛利诺国际交响乐作曲比赛第一名等多项国际和国内奖项。其作品曾同德国斯图加特广播合唱团、意大利圣玛利诺国家交响乐团等知名乐团在欧洲、亚洲国家首演。其作品曾在ISCM世界新音乐节、日本亚洲新音乐节、上海之春音乐节、上海国际艺术节、上海世博会、上海世界音乐周、天津国际音乐节等演出。作品包括：交响乐《夜歌》(1999)、《了歌》(2007)，大型合唱《如果我推开那座没有被阳光污染还没有被建成的城市之门》(2005)，音乐现场系列Ⅰ《阿秘厘人》(2009)、系列Ⅱ《圆圈现场》(2010)、系列Ⅲ《阿秘厘歌》(2011)，电影音乐《陈默和美婷》(2000)等。曾担任制作总监、监制"神香"、"波罗蜜多"、"如来如去"三大音乐唱片全集；合作制作灵山梵宫音乐情景剧《吉祥颂》现场音乐、上海世博会上海馆主题影片《永远的新天地》现场音乐等。

§演员——

吴强：当代杰出的柳琴中阮演奏家，上海音乐学院教授。

霍永刚：独领风格、融会贯通的拉弦乐演奏家，上海音乐学院副教授。

周晴：笛箫演奏家，跨界作曲家。

周璟：手风琴演奏家，四次荣获世界手风琴比赛冠军。

娄鲲：歌者、旅美作曲家，上海音乐学院作曲博士。

## 艺术特色

2008年，宋歌以“光一样的节奏、甘露般的旋律”创建“阿秘厘乐团”，试图在上海这座充满蓬勃朝气和极具先锋前沿的国际化大都市中，用高品质的原创“中国音乐”展开“阿秘厘音乐现场”系列计划，将“阿秘厘乐团”的音乐艺术与上海这座国际化大都市的文化气息、城市精神、当代原创的艺术理念紧密相连。

阿秘厘乐团演出的所有音乐作品，均由音乐家宋歌原创。她秉承东方文化基因，坚持中国音乐立场，立足民族艺术发展，拓新当代“中乐”创造，以“音乐现场”作为诠释途径，通过作曲家革新式的作品与演奏家富有创造性的演绎，创建全新的音乐语言和艺术形态。

其音乐现场具有“声场感应”和“磁场能量”的特质。“声场感应”即建筑、剧场、舞台、音响等多维融合，实现声场本质的一体空间；“磁场能量”即音乐、意境、表演、聆听等多重感应，创造磁场引力的自然能量。

以“声场”造型成就声音新概念。比如，“扇形镜像”声场：作品《阿秘厘人》——舞台声场与观众席位呈各自“扇形”，“镜像”对应，产生心灵感应和内在互动。再比如，“圆圈”声场：作品《圆圈现场》——圆形建筑、圆形舞台、圆形现场、圆声造型、圆乐结构；“圆”立体视听体验心灵的深邃气息，“圆”特定意境呼吸内在的自然能量。还有，“半圆”声场：作品《阿秘厘歌》——由演奏家所创造的“半圆”与现场所呼应的“半圆”融合一体，构建外在物理效应和内在心灵感应的“圆圈”声场。

以“刷新中乐听觉概念，建立中乐当代理念”的创作核心成就声音经验新类型。比如，通过作曲家对中国文化的认同立场，以东方主题禅意哲思呈现“未来与原创”；通过演奏家在国际视野的独树多元，以引力声场灵魂意境演绎“自然与原初”。再比如，通过“阿秘厘音乐现场”与自然、与生命有关的“光”之律动打破传统音乐的陈音旧律，创造出极富震撼力的声场空间和音乐能量；通过精神与心灵有关的“甘露”之主题营造极富感染力的音乐意境和内在感应，提升了当代中乐的人性光芒。还有，将拥有风格标识性的原创乐器“何鼓”、“月亮鼓”和以“中乐”为主体（柳琴、中阮、大阮、中胡、板胡、笛子、箫、唢呐、中国鼓、单鼓、钟、铃等）融合世界

性乐器(手风琴、中东鼓等),打破固有音乐形态,采用且奏且歌、亦鼓亦乐等多元组合呈现灵魂智慧的原创现场,为当代“中乐”注入新的视听理念和现场形态,创造耳目一新的听觉体验。强化原创乐器“何鼓”、“月亮鼓”的色彩韵动;突破传统“中乐”的旋法演绎;改良民间性乐器的色音行律。将三者的交织铺染呈现通感融合的绚丽色彩和广阔视野。以“光一样的节奏”之色彩起伏带出极富冲击力“声场能量”的极致乐景;以“甘露般的旋律”之纯净光芒唤起人性的美好,引发人们对生命、对自然、对真诚的思考。

阿秘厘《圆圈现场》

## 《七方鼓》创作构思

“心领七方,神会鼓歌”。作品名字来源自原创乐器“何鼓”,又名“七方鼓”,故名《七方鼓》。神会鼓歌的“音乐现场”、心领七方的“非音乐现场”。以“鼓”为导航,引领出乐歌、诵唱、器音等。即鼓,即歌,即舞,即乐,即心……通过鼓歌乐场,创造极富感召力和感染力的“磁场能量”。以“七方”寓意时空,构建整个声场,通过七方声场的震撼力和凝聚力,将聆听者带入心灵的境地,领略内在的内景,体验纯净的气息。

音乐结构由七个段落组成,即七个来自不同时间、不同空间的“七方乐景”。通过“鼓”“歌”“器”“乐”“吟”“舞”“颂”时而交替、时而融合、时而穿插、时而合一,呈现音乐的浓重庄严、清亮纯净、激越欢愉、冥思静谧。

其现场形式,一是突出声场理念:由乐者构成独特的“七方”声场,在有限的声场造型中创造无限的听觉能量。实现声场创新,探讨“声场能量与音乐引力”的现场理念。二是强化磁场能量:且奏且歌、亦鼓亦乐的音乐现场,乐者雕塑、器乐造型的装置现场,朴素内在、自然意境的光影现场,声起心起、乐动灵动的心灵现场。由此形成“新传统主义的另一种风景”:极致、根源、前沿、朴素。由此形成“新世界

音乐”的独特芬芳，奇异、震撼、内在、感人。

## 社会效果

1. 体现海派当代音乐创作特质。阿秘厘系列音乐作品之风格源自上海丰富的文化土壤和艺术氛围。作品较全面地体现了海派艺术所沉淀出来的丰厚原料及多元营养，同时充分展现了上海当代音乐的创作力和影响力。在上海有关部门领导的关心支持下，为发展和繁荣上海文化事业增添光彩一笔。

2. 拓展当代“中乐”新方向。阿秘厘创作理念来自作曲家对东西方以及世界各地各民族文化根源的认同与传承的认知，使整个系列作品在文化立意是东方的、中国的、原创的！以“中乐”为主色，以“自然”为主题，极具原创内涵和引领当代创作的系列四，将为中国当代音乐特别是“当代中乐的创新与发展”提供一个艺术拓新的成功案例。

3. 极具上海文化以“当代原创”输出海外艺术市场的充足实力。再次打造其具备国际水准、世界一流的当代原创乐团向海外艺术市场输出的冲击力。在当今文化互访、输入外来文化的同时，站在以原创艺术品牌、原创音乐风格、东方文化立场、当代中乐的角度为上海为社会贡献一个有效的原创演出案例。

4. 唤起对人类本真的思考。阿秘厘系列四《七方鼓》从音乐出发，用心灵的、自然的乐场，唤起人们对生命的珍惜，对地球的关爱，对能源的保护。保护环境从“环保心灵”开始，心灵的环保有助于环境的保护，心灵的纯净更有助于环境的社会的世界的和平与纯净。

## 演出效益

1. 提升艺术审美。阿秘厘源自东方灵魂的哲学理念，呈现心灵深处的自然景致。给久居都市人的身心注入了纯净的呼吸，给急速运转的当代社会带来了自然的气息。这样的新鲜乐音和原汁艺术给国际化的大都市增添了人性善美、社会和谐的正能量。

2. 促进国际文化交流与融合。阿秘厘极具开拓创新精神，具有国际高水准的艺术品质。在本土文化、原创文化与世界文化的对话中，拥有了真正的艺术话语权。这将促进多元文化的平等对话、文化互访、深层交流与融合统一。

3. 推动演出市场的繁荣。阿秘厘的音乐现场系列演出，深受文化界、艺术界以及跨界高端人群的由衷喜爱，更让外国乐迷欢呼盛赞。阿秘厘自创建三年以

来，所拥有的高素质观众和逐渐增长的票房收入，证明了真正的原创艺术可以获得满意的社会效益和经济效益。系列四既是基于前三年高品质现场和高端群体关注度的积累，更确保了其演出持续获得的社会效益，从而形成和促进了优秀艺术出品的良性循环体系。

4. 实现艺术的双重价值。阿秘厘的音乐不仅已吸引了众多爱乐者，也聚焦了一批艺术评论家。音乐美学家、传统音乐学家、民族音乐学家、乐评家、艺评家及青年学者等纷纷专题撰文。阿秘厘音乐不仅提供给学术值域“活”的研究价值，更为初会艺术增添了学术精神与大众评论兼有的原创价值。

## 媒体报道与社会评论

上海各大报刊《文汇报》、《解放日报》、《新民晚报》、《劳动报》、《新闻晨报》、《东方早报》、《青年报》、《外滩画报》、《中国女性》、《高尔夫星期三艺术杂志》以及新浪网、中国音乐学网等数十家媒体相继盛赞报道；意大利、奥地利、美国、德国等艺术机构纷纷相邀演出。

英国桂冠诗人艾略特奖得主乔治·塞尔特斯：“阿秘厘音乐极富魅力，无与伦比！”

《伦敦诗歌》主编帕丝卡·佩迪特：“国际顶级水准的演出。”

著名音乐美学家、上海音乐学院音乐学系主任韩锺恩：“阿秘厘音乐现场与瓦格纳的尼伯龙根指环一样使我感动。”

著名音乐评论家、上海音乐图书馆馆长钱仁平：“新世界音乐。”

知名中国传统音乐学家郭树荟：“新传统主义的另一种风景。”

荷兰资深建筑专家 Depaep：“在欧美是鲜少有机会能听到这样高品质的中国音乐，完全应该自豪地展示给世界舞台。”

台湾风潮唱片企划总监于苏英：“阿秘厘乐团让人听见了中国原创音乐的新未来和深刻能量。”

著名导演胡雪桦：“阿秘厘的音乐，神秘静谧激越丰富。”

现代传播集团全国市场总监雷迦：“阿秘厘的现场音乐集天地人神气迸发出音乐之灵气。”

附录

## 韩锺恩演讲提纲:众声喧哗之中独闻神籁

2012.4.15 下午,应上海图书馆讲座中心约请,在该馆四楼多功能厅举行的以“自然与原初”之音命题的讲座上,我和宋歌一起以对话方式发表演讲。

今天,我以音乐学家和文化学者的双重身份来和宋歌一起讨论音乐文化问题。

我们俩的身份不同,因此,我们的姿态方式以及路径也不会完全一样,如果说,宋歌作为音乐家和制作人,是把想到的事情通过声音说出来;那么,我作为音乐学家和文化学者,就是把想到的声音通过文字写出来。

我请大家默想一下音乐会现场,这是一个由上下左右前后构成的方匣子,用中国古人的话说,就是一个六合。在这个六合内外,生物由天,成像在人。当声音与听官相遇的时候,我们听到了什么?我们想到了什么?我们悟到了什么?于是,这个六合又成了一个室内广场,因为它通天,又成了一个内心教堂,因为它通灵。

一方面是我站在我的影子里看我自己正在说什么……

一方面是面对纯粹声音陈述的绝对临响——声和听相合成就为一个本体……

宋歌说:阿秘厘动心你心动。

于是,如来如去,随进随出,返璞归真,自然而然。

那么,针对与围绕这样一种音乐,文化问题是什么?艺术问题是什么?美学问题是什么?哲学问题是什么?神学问题是什么?

是通过缓慢重复彰显生命张力?还是通过消费物理时间生产心理空间?

是随性即兴的狂欢节?还是庄子所言心斋坐忘?

是金枝叶下依托文明的历史纹身?还是天地人神四重奏声中根系自然的文化裸身?

我想,阿秘厘的出现,并非仅仅是多元化平权或者地方性极权,关键是,个性表达有没有传统依托?摹仿与感叹的结构原点是否还在?如何在重复中滋生铺张?如何从美不美到真不真?如何呈现变易的生命本能、不易的生命本体、简易的生命本真?如何从向远方——寻找人的声音到仰望——采集上帝的声音?

天行健,君子以自强不息。

地势坤，君子以厚德载物。

尼伯龙根指环：自然天成的莱茵河，人为造成的瓦哈拉宫殿，历史生成的指环。

浮士德：一切无常者，不过是虚幻；……一切无可名，在此处完成。

水成了全部历史终始两端的括弧……

效仿文化与师法自然的绝对尺度永远不再对称……

平日断裂处历史呈现，断裂弥合历史又重返平日……

就这样，宋歌能否还原？在众声喧哗之中独闻天籁、地籁、人籁之后的神籁？

---

作者介绍

韩锺恩　上海音乐学院音乐学系教授、系主任，博士生导师。

肖　阳

# 纪念作曲家卢炎先生逝世三周年系列学术活动综述

## 引　言

为了纪念一位一生以作曲和教学彰显其生命的作曲家卢炎先生，感念他生前为台湾东吴大学所付出的辛劳，展现他为台湾当代乐坛所培育的丰硕桃李，经过近半年的筹备，由东吴大学音乐音乐学系与东吴大学图书馆联合主办，台湾科会人文学研究中心、台湾师范大学音乐数位典藏中心、台湾音乐中心协办，并获音乐数位典藏国际合作与人才养成计划、上海文教基金会项目等资助的“纪念卢炎先生逝世三周年系列学术活动：手稿文物展、研讨会与音乐会”，于 2011 年 9 月 23 日至 30 日在东吴大学隆重举行。

卢炎先生 1930 年 11 月 2 日出生于江苏省南京市，祖籍江西省南康县塘江的客家村落“卢家村”。父亲卢淦为北洋海军，时任职长江流域海军补给基地司令，母亲王碧澄毕业于天津师范学院，是位开明的知识分子，会月琴、笛、箫、胡琴等民族乐器，闲暇时教唱卢炎的一些弹琴的曲调，为他打下了初步的音乐基础。1941 年卢炎入读英国人创办的“圣光中小学”，教会学校中必有的礼拜仪式音乐与仪式中会众的圣诗吟唱，正式开启了卢炎的音乐之门。1945 年卢炎重返南京读高中，20 世纪 40 年代南京中央广播电台每天播放的西洋古典音乐，营造了一个良好的音乐氛围，对其日后走上音乐之路产生了重要的影响。1949 年初因国共内战，举家迁至台湾，卢炎于同年以声乐和钢琴考入台湾省立师范学院（今台湾师范大学）音乐系，成为该系的第二届学生。期间，随萧而化老师学习的 5 年理论作曲，为其在调性音乐的观念与技术上，打下了扎实的基础。1963 年夏赴美深造，先在州立东北密苏里师范学院（Northeast Missouri State University）攻读音乐教育硕士，1965 年转曼尼斯音乐学院（Mannes College of Music）专攻作曲，师事犹太籍老师

威廉塞得门(William Sydeman 1928～)，开始接触现代音乐。1971 年，获曼尼斯音乐学院文凭，1972 年进入纽约市立大学(The City University of New York)，跟随马里欧·大卫多夫斯基(Mario Davidovsky，1934～)学习作曲和电子音乐。马里欧注重结构的严谨、对材料的精简处理，以及鼓励卢炎的创作中应注重中国音乐风格等，对其日后的作曲态度有极大的影响。1976 年，应台湾师范大学音乐学院同学、台湾当代作曲家许常惠之邀，返台任东吴大学客座教授。1977 年再度赴美，进入美国宾州大学(University of Pennsylvania)研究所，跟随乔治·罗伯克(George Rochber，1918～2005)与乔治·克兰姆(George Crumb，1929～)这两位享有世界声誉的美国当代作曲大师学习作曲，1979 年获美国费城宾州大学音乐研究所硕士学位后返台定居，长期执教于台北外双溪东吴大学音乐学系，教授理论作曲，直至退休。2008 年 10 月 1 日因口腔癌病变，逝世于台北三军总医院，享年 78 岁。

作为"第一位把现代音乐的创作概念与语法带到台湾"[①]、奠定台湾现代音乐作曲基础的当代作曲家，笔者以为卢炎先生的音乐创作大致可以分为"美国留学初期"、"美国留学中后期"和"任职东吴大学期"三个阶段，其成熟作品大多产生于第二、三阶段，并获得台湾新闻局"金鼎奖"、"台湾文艺奖"、"台湾文化艺术基金会文艺奖"、"东元科技人文奖"等殊荣。卢炎先生的音乐创作"不拘泥于任何形式，寻求不断地改变"，以非调性或无调性为主，作品类型丰富而多元，具有 20 世纪作曲的精湛技巧，充满了 20 世纪前卫创新的精神。他偏好为新诗谱曲，除声乐曲之外，作品以室内乐居多，管弦乐次之。虽不一定具有标题，但其音乐多融入中西文化的哲学思想，呈现出人文艺术关怀与个人淡泊气度，深具艺术价值与内涵。

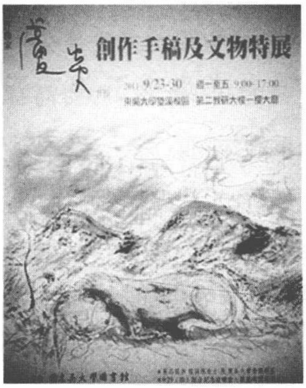
作为音乐教育家，卢炎先生不仅学识渊博、深耕厚载，且诲人不倦、提携后进，深得师生敬仰与爱戴，培育出马水龙、戴洪轩、吴丁连、张玉树、严福荣、应广仪、曾毓忠、洪崇焜、李子声、吕文慈、蔡凌蕙、马定一、连宪升、林岑陵、陈琼瑜、萧庆瑜、潘家琳、蔡宜珍、曾筱雯等一大批活跃于台湾音乐界的重要作曲大师，对台湾音乐创作人才的培育及台湾音乐创作水准的提升，极具贡献。

## 一、关于卢炎先生创作手稿及文物特展与午间音乐会

《作曲家卢炎先教授创作手稿及文物特展》由东吴大学图书馆主办，展品为卢

① 引自卢师母(程思绮女士)撰写的纪念卢炎先生的文章《东方的唐·吉诃德》中。

师母程思绮女士及东吴大学音乐学系提供，于 2011 年 9 月 23 日至 30 日在东吴大学双溪校区第二教研大楼一楼大厅正式展出。此次特展分为“生平简介”、“创作风格及艺术成就”、“作曲一览表”（分器乐曲和艺术音乐两部分）等几部分，展出了卢炎先生之乐谱手稿、私人信件、个人物品等，并于 9 月 26 日至 30 日 12:45～13:00 间，在展场内举行“作曲家卢炎教授午间纪念音乐会”，安排东吴大学音乐学系学生（钢琴：罗苓、陈亭云、许惠婷、吕冠仪、任立誉，声乐：高雅芳、游韵洁）分别演出卢炎先生的钢琴曲《北港小镇》、声乐作品《双溪恋歌》（林建隆/词）、钢琴独奏曲《浪漫曲》《钟声》、《钢琴前奏曲四首》等作品。该展出及午间音乐会受到来自两岸五地的专家学者、东吴大学师生、台湾民众的热烈关注与高度评价。



## 二、关于卢炎先生作品学术研讨会

作曲家卢炎教授作品研讨会由东吴大学音乐学系、东吴大学人文社会学院音乐系联合主办，台湾科会人文学研究中心、台湾师范大学音乐数位典藏中心——音乐数位典藏国际合作与人才养成计划协办，于 9 月 29 日至 30 日在东吴大学外双溪校区国际会议厅举行。研讨会由东吴大学音乐学系主任孙清吉教授主持，东吴大学代理校长林锦川校长、东吴大学人文社会学院院长莫藜藜教授、东吴大学音乐学系彭广林教授、台湾师范大学音乐学院黄均人教授、美国国会图书馆民俗中心（The American Folklife Center，Library of Congress）叶娜博士、美国罗格斯大学（Rutgers University）音乐系饶韵华教授、上海音乐学院图书馆馆长钱仁平教授夫妇等两岸五地的专家学者们出席了研讨会。研讨会主要围绕“卢炎音乐作品的原创性”、“卢炎音乐语言之探究”、“卢炎的音乐艺术、思想与技术表现”、“卢炎音乐作品中东方与西方素材的交融”、“卢炎音乐的文化观”及“卢炎音乐作品的典

藏”等主题展开研讨，研讨会成果《2011 作曲家卢炎教授作品国际研讨会学术研讨会论文集》由台湾科会人文学研究中心赞助出版。

作曲家卢炎教授作品研讨会专家合影

研讨会伊始，东吴大学代理校长林锦川校长、东吴大学人文社会学院院长莫藜藜教授与东吴大学音乐学系彭广林教授以及台湾当代作曲家马水龙先生分别致辞，纷纷盛赞卢炎先生作为一位集作曲家、教育家于一身的音乐大家，对台湾音乐的发展，尤其是台湾音乐创作人才的培育，起着举足轻重的作用。

随后，东吴大学音乐系吴丁连教授在其论文《泛论卢炎音乐中“诗”与“思”的世界性》中指出：通过作者与卢炎生活上的对话、他的访问稿和他一些被广泛演奏的音乐作品，如《忆江南》、《弦乐四重奏》……所作的分析考察，探求构成卢炎音乐世界的独特“思”与“诗”，并尝试说明一种普遍上透明地支配作曲家作品欲诉求的“思”与其表达的“诗”(感性内容)的世界性，也即是使世界成为世界可能的那个东西。①

台湾师范大学音乐学系萧庆瑜教授以《卢炎前期钢琴作品探究——以〈钢琴前奏曲四首〉(*Four Preludes for Solo Piano*，1979)为例》，畅谈了卢炎先生自然恬淡、融东西方音乐语汇于一体的艺术创作特征，及其在台湾当代音乐发展史中所占据的杰出地位和重要贡献。

美国罗格斯大学(Rutgers University)音乐系饶韵华教授通过《从〈木管五重奏〉手稿看卢炎的音高构思》一文，引出了我们对 20 世纪作曲家手稿研究应加大关注的历史深思。

上海音乐学院图书馆馆长钱仁平教授的《卢炎先生艺术歌曲〈有鸟飞过〉音乐分析》一文，以中国大陆近年来作曲理论学科的内容与发展角度切入，通过对该首艺术“歌曲诗词与旋律结构”、“钢琴声部的音高结构”、“歌曲旋律与钢琴声部的关

① 笔者根据吴丁连教授递交的讲座摘要，进行整理。

系以及作品整体结构特点”精辟客观地分析和论述，开启了大陆学者对卢炎先生歌乐创作的关注视野，引起了东吴师生及台湾作曲界专家、学者的广泛关注与热烈讨论。

台湾师范大学音乐学院黄均人教授与美国国会图书馆民俗中心（The American Folklife Center, Library of Congress）叶娜博士所作的特邀专题《卢炎档案保存、编目与数位化计划：理念与实践》，通过介绍对卢炎先生生前留下的上千笔物件、数千张乐谱与资料所进行的编目建档、原件数位化保存的工作，呼吁台湾音乐界应重视并逐步建构作曲家音乐创作保存与数位典藏，并对上海音乐学院图书馆 2008 年既已启动的“华人作曲家手稿典藏与研究项目”的高瞻远瞩及已取得的不少阶段性成果，表达了他们的祝福。

## 三、关于卢炎先生作品音乐会

相比手稿、文物特展及作品研讨会，音乐会更能鲜活地呈现出一位作曲家丰富多彩的艺术人生。“作曲家卢炎教授纪念音乐会”由东吴大学音乐学系主办、台湾音乐中心协办，于 9 月 29 日 19:30 在东吴大学外双溪校区松怡厅举行。本次音乐会演出了卢炎先生的室内乐与艺术歌曲代表作：《咏怀曲》（长笛独奏曲，1995 年，作于台北新店）长笛：林姿莹；《奏鸣曲——小提琴与钢琴合奏》（1971 年，作于美国纽约）小提琴：黄姿旋，钢琴：许志瑜；《烟之外》（歌曲，洛夫词，1987～1988 年，作于台北乐业街）与《有鸟飞过》（歌曲，洛夫词，1987～1988 年，作于台北乐业街）演唱：郑海芸，钢琴：李雪梅（上海音乐学院）；《竹思曲》（国乐五重奏，1979 年，作于台北东吴大学）竹笛：陈中申，其他：采风乐坊；《国乐五重奏》（国乐五重奏，1983 年，作于台北东吴大学）竹笛：陈中申，其他：采风乐坊；以及两首世界首演的管弦

钢琴：李雪梅副教授，演唱：郑海芸

乐作品:《台北幻想曲》(四乐章两管制管弦乐曲,2004 年 11 月,作于台北东湖)指挥:黄维明,演出:东吴大学音乐学系管弦乐团;《绮思曲》(管弦幻想曲,2001 年,作于台北东湖)指挥:江靖波,演出:东吴大学音乐学系管弦乐团。

东吴大学音乐学系的师生们为本场音乐会的顺利、完满举行,付出了辛勤的劳动,他们精彩的演绎,将卢炎先生近 40 年间的音乐创作,圆满地呈现出来,尤其是上海音乐学院李雪梅副教授诠释的卢炎先生艺术歌曲《有鸟飞过》与《烟之外》的钢琴伴奏,被台湾当代作曲大师马水龙教授高度赞誉,称其进行了完美、精湛地演绎。整场纪念音乐会让来自海内外各地的专家学者与媒体记者们感叹不已:卢炎的音乐就如他自己所言,诉说的是"美感"——人心的感受。

## 结　语

"纪念卢炎先生逝世三周年系列学术活动"开幕前,项目组委会负责人、东吴大学音乐学系主任孙清吉教授与卢师母程思绮女士,对上海音乐学院钱仁平教授夫妇专程抵台参加"卢炎先生逝世三周年系列学术活动"表示衷心感谢,高度评价上海音乐学院在学科建设、音乐创作、专业教育、音乐文献建设方面所取得的巨大成就,并希望今后能够与上海音乐学院图书馆在特种音乐文献建设、典藏与数字化保存、推广等方面与上海音乐学院加强合作。钱仁平馆长对东吴大学"卢炎先生逝世三周年系列学术活动"的成功举办表示祝贺,赠送了上海音乐学院图书馆中国当代音乐研究与发展中心主编的《中国新音乐年鉴》2009 卷,并介绍了上海音乐学院图书馆 2008 年启动的"华人作曲家手稿典藏与研究项目"的缘起和过程,希望今后能够在文献交流、近现代名家手稿保存与利用等方面加强相互合作。

系列学术活动期间,台湾师范大学音乐学院、台湾音乐中心与台湾图书馆联合主办了"2011 华人音乐典藏合作网络"论坛暨工作坊,并特邀上海音乐学院图书馆馆长钱仁平教授作《上海音乐学院图书馆数字图书馆建设计划》的专题讲座。钱馆长就"加强特色音乐资源数字化建设的缘起、目标、方法"、"共建、共享华人音乐文献"、"制作数字化工作之标准流程"等议题进行精准、全面地阐述,深入探讨了数字化、网络时代音乐图书馆的发展方向与对策,受到来自两岸五地专家学者和台湾学界的高度关注与热烈回应。

"卢炎先生逝世三周年系列学术活动"已完满落幕,主办方表示:提供这样一个开放的场域,不仅是让一群深悉卢炎教授个人与作品的学生、同事和对卢炎作

品有深刻研究之学者，能以音乐、文字和言语的方式来揭示卢炎这位“文人音乐家”作品精神世界的可能性。同时，也保留了空间给想要走入卢炎教授音乐世界的朋友们，对他与其音乐有个感、思以及追忆的空间。

---

作者介绍

肖　阳　上海音乐学院校史馆助理研究员。

中国新音乐年鉴2011

# 人物访谈

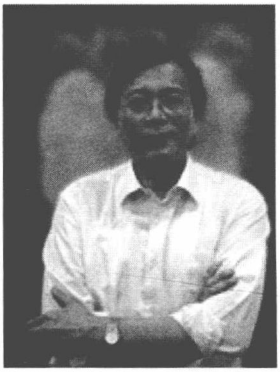
陆

New Music in China

# 杨立青访谈录

时间：2012年9月8日

地点：上海音乐学院·中国当代音乐研究与发展中心



杨立青，作曲家，上海音乐学院作曲系教授，博士生导师。先后毕业于沈阳音乐学院、上海音乐学院及联邦德国汉诺威高等音乐学校（钢琴硕士、作曲博士）。曾担任上海音乐学院院长。

杨先生多年来从事音乐创作及现代作曲技法、管弦乐配器技法的研究。主要音乐作品有声乐套曲《唐诗四首》、《洛尔迦诗三首》、《霸王卸甲》、交响叙事曲《乌江恨》、管弦乐《忆》、《节日序曲》、交响舞剧《无字碑》（与陆培合作）、二胡与乐队《悲歌》、《荒漠暮色》、《引子、吟腔与快板》、电影《红樱桃》音乐、五重奏《思》、大提琴协奏曲《木卡姆印象》等。论著有《梅西安作曲技法初探》、《管弦乐配器风格的历史演变概述》、《管弦乐配器法教程》、《西方后现代主义音乐思潮简述》等。

**钱仁平**：杨老师，您是很著名的唱片发烧友、“唱片大户”，今天的访谈我们就从唱片说起吧，为什么买那么多唱片？

**杨立青**：买唱片算是养成的习惯吧，或者说是家传。首先跟我父亲有关。我父亲特别热爱唱片。可以想象在五六十年代，音乐会很少，接触音乐的媒介、接触一流演奏家的机会可能只有唱片了。我父亲那时候有点“过分”哦。

印象最深的一次他好像买了很多前苏联唱片，东欧的，捷克之类。我父亲有个学生，是国立音专的，刚解放的时候到巴黎音乐学院留学，50年代回国在中央音乐学院当老师，带回了一批唱片，一百块左右一张。

钱仁平：人民币一百块一张？在那个年代！

杨立青：是啊。他当教授的工资也就两三百块。那是第一批高保真唱片！我爸就把所有的储蓄拿去买唱片了。他至少买了两三万块钱唱片，真是不可思议。等于现在要花几十万。

钱仁平：那是哪一年的事？

杨立青：59年或者是60年代初。当时我还不知道什么叫HiFi。"文革"期间，当时在长影乐团的王信纳——男高音，沈湘①的学生，后来在中央歌剧院——他也迷这些玩意儿，到我们家看到了这些唱片很惊讶。通过他，这才知道这是50年代出的第一批高保真唱片。当时来说那是很稀奇的玩意儿。

钱仁平：这些唱片对于您的音乐生活，比如创作、教学应该有很多帮助吧？

杨立青：当然了。接触到的很多新东西都是从唱片开始的。比如说第一次听巴托克②、第一次听《春之祭》。我还记得1962或是1963年在王建中③先生家里听的巴托克。王先生也是喜欢唱片，我跟他学和声。当时我不到20岁，印象特别深刻，他跟我讲，巴托克的《乐队协奏曲》是库塞维斯基④指挥的；库塞维斯基认为《乐队协奏曲》是20世纪最好的管弦乐作品。

钱仁平：现在您家里有多少张唱片了？

杨立青：总有一万多张吧。

钱仁平：下面我们聊聊您最近创作的《木卡姆印象》。这部作品今年(2012年)6月在国家大剧院成功首演(《新疆十二木卡姆交响音乐会》)。前几天好像又复演了一次。

杨立青：对，没错。8月底又在北京演了一次。

钱仁平：录音有没有？

杨立青：还没有。现场录音中央广播电台在9月2日播过一次，但是我没听。

---

① 沈湘(1921～1993)，男高音歌唱家，声乐教育家。曾担任中央音乐学院声乐歌剧系主任。

② B. Bartok(1881～1945)，匈牙利作曲家。

③ 王建中，作曲家、钢琴家、音乐教育家。曾担任上海音乐学院副院长。

④ S. Koussevitzky(1874～1951)，美籍俄罗斯指挥家、低音提琴家，曾担任波士顿交响乐团常任指挥25年。

**钱仁平**：两次演出您都去了吗？

**杨立青**：第一次去了。但据说第二次效果要好得多。

**钱仁平**：这个作品起因我知道一点。有一年您去新疆采风，好像是文化部组织的？

**杨立青**：是。文化部这个项目的缘起据说跟赛福鼎[①]有关。赛福鼎曾在国外听了交响乐之后，就想把新疆的"木卡姆"变成交响音乐。他去世后，家人就向相关部门提出了赛福鼎的这个愿望。所以，文化部就组织了一批作曲家去新疆走走看看。

**钱仁平**：还有哪些人一起去的？

**杨立青**：当初说还有叶小钢[②]。但他始终没有露面，也没写。还有金湘[③]。但他长期在新疆生活过，所以也没去。真正去的有徐昌俊[④]，和他的一个研究生。……还有天津音乐学院的唐朴林[⑤]，对民族音乐很有研究的一位老先生。

**钱仁平**：怎么想到是大提琴与管弦乐队，可以直接叫作"大提琴协奏曲"吗？

**杨立青**：我就把它叫作"大提琴协奏曲"。用大提琴第一个原因可以这么说吧：当时听了一些"木卡姆"，脑子里就在想，"木卡姆"这么一种很丰富的东西，那么浓郁的特色，如果完全按照它原本的结构、音调去写会碰到很多问题，它毕竟是歌舞音乐嘛。"木卡姆"里有很多微分音，唐朴林老师问，"你中立音怎么处理？"我是没法处理，交响乐队怎么进入中立音呢！弄很多微分音在里面是很麻烦的一个事情。当然你用很"先锋派"的方式去写是另外一回事。所以，想着用一件独奏乐器可能是比较好的方式。

**钱仁平**：是不是说"木卡姆"的因素主要通过独奏乐器来体现？

**杨立青**：不。只是独奏乐器可能会比较灵活一点。第二个原因是我听了他们收集的"十二木卡姆"录音，从中选了一点素材。这个素材是一个吟唱，后面伴有新疆弹拨乐器，像空弦那样的音，这跟大提琴的音区比较像。如果用大提琴来表现那个吟唱的风格，就像游吟诗人那样的感觉，然后和五度拨弦结合在一起，所以最后就决定用大提琴。当然，还有一个原因。

---

① 赛福鼎·艾则孜(1915～2003)，新疆阿图什人，曾担任中国人民政治协商会议第八届全国委员会副主席。

② 叶小钢，作曲家，中央音乐学院副院长。

③ 金湘，作曲家，中国音乐学院作曲系教授。

④ 徐昌俊，作曲家，现任天津音乐学院院长。

⑤ 唐朴林，音乐学家、作曲家。天津音乐学院教授，毕业于上海音乐学院。

我写了不少东西都是独奏乐器与乐队的，协奏曲类型，二胡和乐队、琵琶和乐队，诸如此类。为什么我常常使用这样的结合？这说出来可能会得罪一些人。我对我们的乐团不大放心。我们乐团都有一个普遍的问题：团里的每个演奏员的技术都不错，但不练琴。要演出的作品在家里是不练的，到了排练的时候就视奏，但又没多余时间给你视奏就直接进入演出排练。于是，每次你听到的东西都是“夹生饭”。

**钱仁平**：那《木卡姆印象》首演您满意吗？

**杨立青**：当时我觉得还不够。我常常说的一句话，在配器课上我也跟学生说，我们的乐团现状或者说是演奏习惯，作为作曲家我们常常不知道“是我写得不好，还是他奏的不好”？这是一个很大的问题。应该能奏出来的，但往往一塌糊涂、乱成一片。那么是我写得不好嘛？我有几次经验事实上证明并不是这样。比如《乌江恨》，它的首演是在日本，名古屋交响乐团，不算特别好的乐团。但是拿回来的录音，我们的交响乐团都没有达到过。不是速度上不去，就是铜管又冒“泡”了。但那个名古屋交响乐团基本上都能解决这些问题。还有《荒漠暮色》，香港首演之后也由日本的一个交响乐团演，演出前他们共排练两次。我去听了，基本上就是我想要的东西。后来，这个作品国内的乐队也都演过，没有一次达到我想要的效果。

我们乐团演奏员的个人水平肯定比日本的高。但人家事先都在下面练好了，加上乐团以及指挥对现代音乐也比较有经验，所以很容易把新作品的基本面貌弄出来。

**钱仁平**：那么，《木卡姆印象》的乐队部分是充分考量了演奏的因素。您刚刚也提到，您的这种协奏曲类型的作品很多，那这部作品与以前相比，独奏乐器与乐队两者之间的关系有什么变化？

**杨立青**：这回更多是从协奏曲来考虑。《霸王卸甲》、《乌江恨》原来都不把它们叫作协奏曲。在日本演出的节目单上是用英文写的，叫做“symphonic balladewith Pipaobligato”，为交响乐队与附加的琵琶而作的交响叙事曲。

**钱仁平**：这些作品您花的心思还是蛮多的，也在您的创作中占有很重要的一部分。《木卡姆印象》、《乌江恨》、《霸王卸甲》还有《一枝花》我觉得是有点一脉相承的。

**杨立青**：说它们相似，（首先）都是委约作品。委约作品都带有审美的前提。《乌江恨》是第一个这种类型的。写成现在这个样子，主要有两个原因：第一

个原因和念书时候教我配器的施咏康[①]先生有关。我回国见到他时他说"杨立青，你回来以后别再写国外那种风格的作品了，写传统一点的，让大家认识你、知道你。"他认为，要让大家认识、了解你，得要用扎实的传统功底，用大家容易理解的方式去写作。第二个原因是当年南京的石中光[②]老师被邀请去指挥日本名古屋交响乐团。南京和名古屋是友好城市。日方提出希望有一首中国乐器和交响乐队合作的作品。石老师就跟我说，他们正好有一个琵琶演奏员，擅长演奏《霸王卸甲》。能不能就把《霸王卸甲》跟乐队弄在一块。当时我就答应了，但又不大甘心就配个伴奏。其实他们原来的想法就是给琵琶配个乐队伴奏，而且只要求七八分钟。最后我写了30分钟。《霸王卸甲》是一个古曲，古曲本身你要写得非常现代，我当时还没找到那个途径。后来我发现周龙[③]的《霸王卸甲》写得很好，用了很现代的方式。

**钱仁平**：但是您的这一组作品的上演率还是很高的。中国有很多交响乐作品演一次就再也不演的情况太多了。您也谈到了当初听取老先生的一些建议。是不是说创作时民族素材比较完整保留，但是在管弦乐部分花了很多心思。您说了作品不是很现代。

**杨立青**：我指的是在音乐语言上。梁茂春[④]老师有个说法我觉得比较准确，他谈《乌江恨》，说"在传统与革新之间"。像《十面埋伏》、《霸王卸甲》这些传统琵琶曲里有很多交响性的因素，甚至有人说琵琶本身就像一个交响乐队。但是跟交响乐队摆在一起，乐队又提供了很大的扩展空间，这个是可以做很多文章的。我使用了有很多乐队插部方式去写。

至于《江河水》、《一枝花》也是类似的，带有一点委约的性质。1991年的时候，李立夫他们希望把中国一些传统名曲改编成交响乐队，推到国际上去。找了一些作曲家选了一些题材来写作。同时，中国唱片厂上海分社的一个编辑找我，说准备出一张CD唱片。曲目其中一个是《梁祝》。但一个曲子不够，希望再有一首某件民族乐器的协奏曲。这两个机缘结合在一起，我就决定用二胡与乐队写《江河水》。而且《江河水》本

---

① 施咏康，作曲家。曾担任上海音乐学院教授，星海音乐学院教授、副院长。
② 石中光，指挥家。毕业于上海音乐学院，曾师从著名指挥家杨嘉仁教授。
③ 周龙，作曲家。美国密苏里州立大学作曲教授，普利策奖获得者。
④ 梁茂春，音乐学家。中央音乐学院教授，长期从事中国近现代音乐史的教学、研究工作。

身就是我很喜欢的一部传统曲子。后来，陈佐煌[①]把《江河水》带到“国交”去演出。1997年作品被列入了“国交”成立后首次欧洲巡演的曲目。陈佐煌后来还向我提出能不能再写一首更欢快一点的，于是就创作了《一枝花》。因为作品是拿到国外演出，如果作品标题直译“flower”，外国人根本不知道是什么东西，所以我就根据曲子的结构——前面有个引子，接着是上板，最后是快板，改了标题叫《引子、吟腔与快板》。这两部作品都为“国交”写的，“国交”那时水平很高。

**钱仁平**：《荒漠暮色》是在“天津会议”[②]上放的。当时大家都认为是很难得的一部中胡与大型管弦乐队作品。但它的创作手法与刚才我们说的作品不一样，这个作品又是一个怎样的创作背景？

**杨立青**：《荒漠暮色》也是委约作品。当时日本开展了一个纪念丝绸之路的音乐会，还专门为这个音乐会成立委员会，委约了五位中国作曲家写一组作品。写这样的作品就不用像前面那样拿一个现成的素材，用大型管弦乐队附加一件乐器那样的方式来构思以及创作。音乐语言上按照自己的风格以及想写的方式去创作，更现代一些，乐队处理的方式上更自由一点。当时由著名演奏家马晓辉[③]担任独奏。

**钱仁平**：我看到已经有不少学者对这首作品进行了研究，并写成了论文。细节上和整体结构上有什么想法？

**杨立青**：写作的时候准备工作是比较重要的。我想用一个音高模式做了若干和弦，这些和弦构成作品和声大体的样子，在这首曲子里是很自由的，不是严格的序列。当然，严格的序列我写过，在德国的时候写，就是《洛尔迦诗三首》。《荒漠暮色》这个作品是用接近音色音乐，骨架声部是有音列的，但音列的处理是很自由的，不受它的拘束。结构上开始是散板，逐渐形成节奏律动，然后是那种类似很宽广的东西。这是与我脑子里想象的一个广阔大漠联系在一起的。我后来后悔了，不应该叫“荒漠暮色”，应该叫“大漠暮色”。到最后是安静的收束。可以说是有点像交响音诗那样来写的。

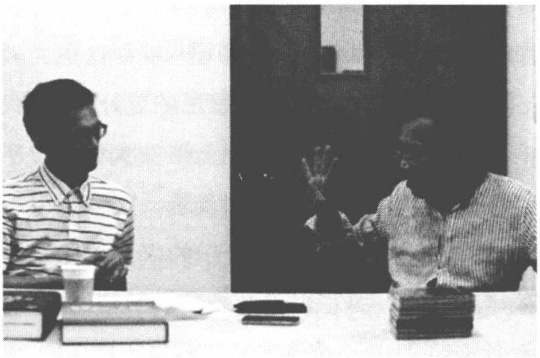
**钱仁平**：杨老师是改革开放后第一位出国留学的作曲家，您是哪年出国又是哪年

---

① 陈佐煌，指挥家。国家大剧院管弦乐团音乐艺术总监。

② 2001年，全国中青年作曲家新作交流会在天津音乐学院举办，简称为“天津会议”。

③ 马晓晖，二胡演奏家。毕业于上海音乐学院，师从王乙教授。



回来的呢?

**杨立青**：我考取留学(资格)是1978年,1979年开始学语言。1980年初去德国到1983年4月份回国,一共3年多。

**钱仁平**：您在德国的学习和游历对您的创作影响大吗?

**杨立青**：那当然很大了。《磬》(*CHIM*)上面有篇文章,带玩笑地写我在刚出国时对现代音乐一无所知。

**钱仁平**：这句评价您觉得合适嘛?您不是买了那么多的唱片。

**杨立青**：当时虽然买了很多唱片,但"最现代"只听到斯特拉文斯基[①]的《春之祭》,认为《春之祭》是非常新鲜的东西了。弹过兴德米特[②]一些的钢琴曲。勋伯格接触过一点,摸过几首曲子,但对十二音技法到底是怎么回事并不了解。巴托克接触相对较多一些。在那时,我脑子里的现代音乐也就是这些了。

初到德国以后有几件事印象深刻。那时候我的德文尽管经过集训,但听课还是有一定难度。我买的好几本德文书,关于1945～1980的当代音乐,当时觉得很难读。因为外语集训是学一些生活用语。后来还是通过唱片来学一些专业名词。因为唱片后面一般都有英、德、法三种语言,我至少可以将德文和英文对照着读。通过唱片去了解在音乐世界里发生了什么事情。我第一次到汉诺威音乐学院图书馆去借唱片,才第一次见到潘德列斯基[③]的名字。听完他的大提琴协奏曲后我全懵了,全是噪音没有主题,我没有听过这样的音乐。所以,我才说我对现代音乐一无

① I. F. Stravinsky(1882～1971),美籍俄国作曲家。
② P. Hindemith(1895～1963),德国作曲家、音乐理论家。
③ K. Penderecki(1933～ ),波兰作曲家。

所知。

另一件事，我到了汉诺威音乐学院后才知道拉亨曼[①]就在这里当教授，我上过他的《20 世纪音乐作品分析》课程。最有意思的是，出国前我是在中央音乐学院内部油印的《外国音乐参考资料》上第一次看到拉亨曼的名字，是一个音乐学家写的谈 70 年代联邦德国音乐。文章里引用了拉亨曼的一句话很有意思，“现在人们又可以在音乐的床上尿床了。”我当时就想说讲这么刻薄的话是谁啊？搞了半天就是我们学校的教授。我就是这么从零零星星的文献资料、唱片上逐渐开始了解现代音乐的。

我刚到德国的半年很不习惯这样的音乐，不理解为什么要这样写。于是我给邓尔敬[②]先生写了一封信，说到我不喜欢这样的音乐。可是邓先生给我的回信里面有一句话这样说“不入虎穴，焉得虎子。既然让你去，你就好好地钻进去再跳出来”。当时在国内，我自认为是不算保守的。我做学生的时候喜欢普罗科菲耶夫[③]、肖斯塔科维奇[④]，甚至巴托克。所以写的东西比如在沈阳音乐学院读书时写的《小奏鸣曲》的第二乐章有一个片段，当时刘学严[⑤]老师问我“你有几个很不和协的和弦，你觉得好听吗?”我说“我觉得挺好听的。”到上海音乐学院来听陈钢[⑥]老师和王建中老师的课，当时觉得普罗科菲耶夫《丑小鸭》之类的歌曲和钢琴曲现代得不得了，和声“跑得”那么远挺有意思的。但是到了德国以后，对音乐的整个观念都发生了变化，所谓“先锋派音乐”早就离开了“十二音”这个东西了。我们听勋伯格作品里面还可以听到传统的痕迹，诸如旋律、和声这样的影子。但是潘德列斯基、利盖蒂他们作品里是没有主题的，也没有习惯了的节奏。于是我就觉得有些慌了。

当时邓先生那番话对我起了很大的作用。我想“好吧，那就先进入虎穴吧!”真钻进去了解了作曲家为什么这样写之后，就觉得非常有意思，觉得这些作品里面有很多东西是值得思考的。所以回国后我在一次全国交响乐创作座谈会上讲过一句话“要补课”，也写过一篇文章《由“补

① H. Lachenmann(1935～ )，德国作曲家。

② 邓尔敬(1918～1996)，作曲家、音乐教育家。曾任上海音乐学院教授、作曲指挥系主任。

③ S. Prokofiev(1891～1953)，前苏联作曲家。

④ D. Shostakovich(1906～1975)，前苏联作曲家。

⑤ 刘学严，音乐理论家。曾任沈阳音乐学院教授、副院长。

⑥ 陈钢，作曲家。上海音乐学院教授。

课”说开去》[1]。德国在纳粹统治时代，所有的现代音乐是禁止的。“二战”后，德国人在文化的废墟上思考应该走一条什么路来建设现代音乐。他们就把那段时期叫做“补课时期”，就是“达姆斯塔特暑期营”，从那个时期开始德国作曲家有了变化。

我的老师很有意思，你说他是如何了不起的一位作曲家吧，好像不算，很多人都不了解他。但是达尔豪斯[2]曾经有一段话写在一套德国的唱片资料上：“60 年代中期，当约翰・凯奇[3]的音响到达欧洲的时候，有一些天才的作曲家退出了舞台”，里面举的第一个名字就是我的老师阿弗莱德・科尔本。我的老师其实是当时德国音乐协会主席理查德・雅格比到中国来访问时给我选的。他当时没有推荐让我跟拉亨曼学，尽管拉亨曼那个时候很红，但不适合我。实际上我的老师对巴托克和斯特拉文斯基很感兴趣。他先锋派手法也用，是需要用时才用。平时的风格不是极端的先锋派，不是玩观念的作曲家。

**钱仁平**：这让我想到一个问题：一个杰出的作曲家不一定是一个杰出的作曲教授。比如肖斯塔科维奇的老师斯泰恩伯格，就作品而言现在谁会知道他呢？但是这位老师能在全苏联都在批斗肖氏的情况下，站出来力挺他的学生，这一点还是很感人的。

**杨立青**：我的老师也是一个非常意思的人。他对中国学生到底是个什么水平吃不准。我一去，他让我做一道很难的和声分析题。做完了以后他说，“你的‘和声’不用上了，你们中国用的什么体系啊？”我说，“曾经学过斯波索宾[4]，苏联的。我们的老院长丁善德[5]先生曾经到过法国，桑桐[6]先生研究过德国音乐理论家里曼[7]的东西。”他说，“这些都不是。我们现在用的方式是另一种方式，怎么你都会？”他觉得很奇怪，认为我的水平很好。我自己觉得我的复调是一个薄弱环节，后来我就去攻复调。他们的复调也从严格对位开始。但不光是一对一、一对二这类，实际上是让你写宗

---

① 文章载于《人民音乐》，1987 年第 08 期，第 18－19 页。
② C. Dahlhaus（1928～1989），德国音乐学家。
③ J. Cage（1912～1992），美国作曲家。
④ I. Sposobin（1900～1954），前苏联音乐理论家、教育家。
⑤ 丁善德（1911～1996），作曲家、钢琴家、音乐教育家。曾任上海音乐学院教授，作曲系主任、副院长。
⑥ 桑桐（1923～2011），作曲家、音乐理论家、音乐教育家。曾任上海音乐学院教授，院长。
⑦ H. Riemann（1849～1919），德国音乐理论家。

教音乐。拉丁文的歌词，让你写合唱，类似于圣咏用这种方式来写。但是这种东西我写不好。一个是文字上的障碍，还有一个音乐语言风格接触得少。但是写到巴赫时代四声部赋格的时候，我的老师很惊讶，“你们中国有多少人能写成这个样子？”我说，“我们作曲本科毕业都可以。”我老师不相信，他说德国人没几个能写成这个样子，他认为我写得很好。后来，因为我要拿学位需要去大使馆延长签证时间，我的老师给我写鉴定，说我到德国之后钢琴演奏技术突飞猛进，在学校里面非常受欢迎，有很多人的作品演出都让我去弹。同时，对当代音乐语言的了解越来越多，是他见过的亚洲学生当中最好的一个。当时我还心里不高兴，怎么只是亚洲学生里最好的，为什么不拿我跟欧洲学生比比。（笑）当然这是开玩笑说的啦。

后来我参加博士学位考试时，要提交六首作品。这六首作品我有意识地把各种风格都试了一次。在我老师的教学方式下，把整个当代音乐“走”了一遍。比如说很严格的十二音，《洛卡尔诗三首》。那是按照最严格的要求写的，相邻的两个和弦之间对斜的同音都不可以，更不要说同时出现的和音了。这个作品当时我的老师是很满意的，又不是像勋伯格那么典型的风格，可听性比勋伯格强吧。《唐诗四首》里面是使用了不同的方式，四首在风格上多多少少是有所不同的。第一首是两个调为中心；第二首听起来有点中国说唱的意思，但实际上是人工调式；第三首是minimal单音音乐，就是说所有的素材来自一个东西，有点支声复调；第四首是用固定节奏的声部和没有节奏的声部对置，在音色上的处理比较讲究。写的大型室内乐《为十个人的音乐》里面其中一个主题是类似于赋格段的主题，有点新古典主义，陈铭志①先生在他文章里提到过。那时候没人写赋格。这个赋格段比较好玩，它是十二音，但不是序列，主题本身是混合节奏。十个声部一个个声部进来的时候夹杂着混合节奏，难度很大。所以后来我不用这一类手法了。但是回想起来那个时候点子很有意思，用紧张度来控制它整个的和声语言。有点类似比兴德米特再走远一点的哈特曼②。之后老师看到谱子他说，“杨立青，你让我很惊讶，你

---

① 陈铭志（1925～2009），作曲家、音乐理论家、音乐教育家。曾任上海音乐学院教授、作曲指挥系主任。
② K. Hartmann（1905～1963），德国作曲家。

这个东西如果说是哪个巴伐利亚的德国人写的我也相信。”算是比较地道吧。

还有一个作品是管弦乐《意》。

**钱仁平**：是您赠送给图书馆的那个手稿吧？

**杨立青**：是。那个纯属是用音色音乐的方式来写的。写这个作品，我老师要求我先画一幅抽象画，用点、线、面各种方式构成一个画面，然后把我所想象的线条和块状变成音高。这样你就可以感受到潘德列斯基的影响。

这几部作品可以说把新古典主义兴德米特的方式，按照梅西安[①]的人工调式的方式，按照严格的十二音序列方式，按照音色音乐的方式等等都尝试了一下。

**钱仁平**：这是您自己有意识地这样做的？想把当时那些“时髦”技法都实验一下。

**杨立青**：对。我刚去的时候对这些并不了解，但是通过一些关于20世纪音乐课，你可以知道作曲家为什么这样写。

**钱仁平**：那是大课？

**杨立青**：对。

**钱仁平**：哪个教师教的呢？

**杨立青**：一位很有意思的，也跟我关系很好的库珀科维奇[②]教授。他是斯托克豪森[③]的好朋友，斯托克豪森有几个作品是他指挥的。有次他分析斯托克豪森的 *Mixtur*，叫班上每个人担任总谱里的某一个角色来进行敲打。这首作品的唱片就是他指挥的。我回国以后，还写信给他希望他把那张唱片翻录给我，总谱复印一份。后来，他干脆把斯托克豪森题了词的那张唱片送给我，寄到中国来。他当时是汉诺威音乐学院院长。当时学院里有三个作曲教授：一个是拉亨曼，是极端先锋派。一个是我老师，是中间派。第三个就是这个他。他早期是极端先锋派，但是等到我在那里读书的时候已经“回归”了。德国的报纸评论他是“从先锋派到乖孩子”。他认为无调性音乐的发展是历史错误。所以他把自己写的无调性作品全毁掉了。他在汉诺威现代音乐节上指挥演出自己作品，用我的教授的

---

① O. Messiaen（1908～1992），法国作曲家。

② Ladislav Kupkovič（1936～ ），斯洛伐克作曲家、指挥家。1971年开始担任汉诺威音乐学院音乐理论教授。斯托克豪森的作品《Mixtur》即题献给他。

③ K. Stockhausen（1928～2007），德国作曲家、指挥家。

话讲他写得像"克莱门蒂"——他的作品像海顿时代，但又没有海顿水平高。台下的青年学生吹着口哨喝倒彩。

**钱仁平：**他为什么发生这么大的转变呢？蛮有意思的。

**杨立青：**他厌恶了，对现代音乐厌恶了。但是他课上的有些观点我印象很深。有次他放斯托克豪森的 *Mikrophoniel*。有一个小提琴专业的学生说"为什么作曲家要写出这么难听的音乐？浪漫派音乐那么美，为什么不写那样的音乐？"尽管库珀科维奇自己已经"回归"了，但他说了一句话"因为浪漫派美化了这个世界。"这句话我后来常引用。当代作曲家真实地表现这个世界，以及这个世界在我心目中的样子。不光光是那些美好的旋律才是音乐，我们处在一个噪音环境当中，作曲家会需要表现客观环境对自己的触动。他上课讲的很多这类东西，让我开始对现代音乐逐步逐步地了解。哦，原来作曲家是这么想的。通过这些课程，也通过自己的创作实践，我在构思音乐的角度上拓展出很多不同的途径和思维方式，导致写来的作品有很多不同面貌。当然最后做如何的选择是你自己的事情。后来回过头来我非常感谢邓尔敬先生说的"不入虎穴，焉得虎子"。

**钱仁平：**留学之前，您也写过很多作品，您觉得印象比较深是什么？

**杨立青：**很多啊。温德青的当代音乐周倒是演过我读大学之前写的几首钢琴曲，那些作品我觉得多多少少拿得出手。那个时候敢写。比如《山西民歌九首》，20 岁前后创作的。

**钱仁平：**那时在念附中？

**杨立青：**没有。休学养病。手坏了，后来肺又不太好。也就是利用了这个时间，跟王建中先生学和声。那时候喜欢在钢琴上弹点普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇、德彪西的东西。自己也做一些创作，年轻时有创作冲动。进

了大学以后是另外一回事儿了。因为文化大革命，我 1965 年进大学，第二年就“文革”了。当然那中间也创作了很多。

**钱仁平**：好像有一个小提琴协奏曲是吧？

**杨立青**：《白毛女》。

**钱仁平**：这个演奏过吗？

**杨立青**：《白毛女》配器没有完成，钢琴和小提琴版本倒是演了很多次。

**钱仁平**：谱子还在吗？

**杨立青**：早就没了。还有一个钢琴协奏曲，是钢琴与民族管弦乐队，叫《出海》。然后写过一些小舞剧，像《节日之夜》啦，还有钢琴伴唱《杜鹃山》。

**钱仁平**：讲到舞剧我们还是要聊一下《无字碑》，这个作品是 80 年代吧？

**杨立青**：对。山东歌剧舞剧院委约的。当时他们时间要求很急，我怕来不及写就找了陆培①。第一幕让陆培先弄起来，后来我们一人写了两幕。当时陆培跟我说想用一个谢德林②的序列来写，我同意了。那就是我俩写作的共同素材。

**钱仁平**：那个音乐就是放到今天来看仍然是中国舞剧中最先锋的。您的高足张千一③也写了很多舞剧音乐，但是他一般是“不突破”的。前年在北京开“百年经典选曲”，我当时还说这部舞剧音乐应该选进去，但是舞剧大部分都没有入选，《无字碑》也一样。另外还有一个电影《红樱桃》的配乐。我认为那个音乐也是很有趣的，因为您很少写舞剧或者电影这样的音乐，您当时是怎么考虑的呢？

**杨立青**：电影中音乐用得很少，如果把整个音乐单独拿出来听还是很好玩儿的。这部电影比较有戏剧性、交响化。可能我比较适合写这一类东西，悲剧性较强一些的。让我写快乐点的我恐怕写不太好。

**钱仁平**：有没有拿它编个组曲或者是管弦乐作品呢？

**杨立青**：没有。电影配乐 CD 是有单独出版，但是音乐片段都不长，里面有一些片段是比较好玩儿的。比如说用柳琴和阮去模仿俄国的三角琴。

90 年代的时候，香港雨果公司到大陆来找一些作曲家写 New Age，

---

① 陆培，作曲家。上海音乐学院作曲系教授。

② R. K. Shchedrin（1932～　），俄罗斯作曲家。

③ 张千一，作曲家、国家一级作曲、博士。毕业于沈阳音乐学院、上海音乐学院作曲系，担任总政歌舞团团长。

当时 New Age 刚刚冒出来，找了我和奚其明[①]等几个人来写，同时也带了一些 New Age 给我听。听完以后我告诉他们，我不适合写这个东西。我为什么讲到 New Age 呢？我要说的是我明白自己创作的局限性。或反过来讲也是我的特点。我喜欢写大起大落、充满对比的东西，悲剧性的东西，戏剧性能够得以展开的。而那种很平稳的、可以当背景音乐听的音乐，我创作不了。

**钱仁平：** 写了这么多作品，回头看一看比较满意的是什么？留有遗憾的又是什么呢？或者说您个人认为最有意思的作品是什么？

**杨立青：** 我是一个自我感觉很糟糕的人，从来都不满意。总觉得好作品还没有写出来，更好的作品还在后面。当然话说回来，相对来说自己认为完整一点的、受到羁绊束缚少一点的还是《荒漠暮色》吧，更加是“我自己”一些。其他的作品多多少少都会被一些因素牵制。我自己曾经在《现代乐风》那本杂志上说“要找到自己的语言，这个问题是作曲家一直在寻找的事情。”我觉得这个任务还没有完成，还没找到真正属于自己的语言。最近感觉好像稍微比原来顺了一点。从 2000 年我做院长开始，就基本上没法考虑创作了，有十年的时间只能写点文章。因为我创作的习惯和其他作曲家不一样。比如说，《三重奏》其实是我 2001、2002 年接到的任务，当时只给我两个礼拜的创作时间，因为每天好多行政事务，开会啊什么的一打乱，我就根本来不及完成它。但是实际上只要给我一个半月我就可以完成。这个大提琴协奏曲也是一样的，真正的创作时间就花了一个月左右。但是今天写 8 小节明天写 20 小节后天再写多少然后再开会去，这样创作我是做不了的。所以等于从做院长开始我就没法创作，我是希望集中一段时间什么事都不做就只浸在自己的音乐里面。

**钱仁平：** 要祝贺杨老师的配器书终于出版了，全国音乐界翘首以盼。其实您很早就在积累，当初我读书的时候都是那 9 大本讲义，还需要您签字再到教材科买。大家都知道在配器教学上您是花了一辈子的心血，就这件事请您谈谈吧。

**杨立青：** 我一直把配器当做一样很神秘的东西。我喜欢交响音乐，喜欢乐队色

---

① 奚其明，作曲家。上海芭蕾舞团驻团作曲，毕业于上海音乐学院。

彩。我现在还留着60年代上海文艺出版社出的皮斯顿①的《配器法》。我到书店买回来后在上面写了一句话"连和声对位都没有学过的杨立青，购于62年几月几号。"我在课上一直给学生讲"最好的老师是实践"。我在沈阳音乐学院时，李劫夫②写的大合唱都是不配器的，让青年教师或者是学生帮他做配器。"文革"时还"扒"过样板戏。《沙家浜》我"扒"过两场，《红灯记》"扒"过一场。写完了以后就与磁带比较，发现差在哪里，再等总谱出来与总谱比较。当时还写舞剧音乐，李劫夫写的诗词大合唱我们做完配器以后就现场听。有了这样一些实践经历吧，就觉得配器是很好玩儿的。后来毕业留校，就让我教配器，第一件事情让我编乐器法。

**钱仁平**：那个时候就开始编乐器法了？

**杨立青**：对。那是75、76年吧。到了上海音乐学院考研究生其实定的方向就是配器，当时配器教师是施咏康先生，但是他不是教授，所以不能带研究生。

**钱仁平**：丁(善德)先生呢？

**杨立青**：丁先生是教作曲的，桑(桐)院长是教和声的。配器是施咏康先生给我们上课，但是他没有研究生导师资格，于是我就挂在桑院长名下，算是桑院长学生，但实际上要上配器。我上了一年半的课就到德国留学了。而后，施咏康先生要调到星海音乐学院去，学校开的条件之一就是"杨立青回来才能走，杨立青不回来不能走"。于是，我回来后接他的班继续教配器。

我不大喜欢照本宣科，总想做有创造性的事情。回国以后上配器课总想找一个体系。当时，从国外学作曲的人非常少，我是第一个，赵晓生是第二个。我们回来的时候谭盾他们还没出国。从德国回来我有个很深的感触，觉得不服，认为中国有才能的人太多了，只不过没有欧洲那么好的条件罢了。所以我认为自己这一代不太可能成为国际一流的大师，但是我们可以作为桥梁培养后面有才能的人。尽管我教配器，但在课上我希望学生接触到更宽广的面，有意识地扩大当代音乐的比例，尽量从作曲的角度去寻找合适的例子，通过配器课了解现代音乐。第一次教配

---

① W. Piston(1894～1976)，美国作曲家、音乐理论家。

② 李劫夫(1913～1976)，作曲家、音乐教育家。1948先后任东北鲁艺音乐部部长，东北音乐专科学校校长，沈阳音乐学院教授、院长。

器，是给刘湲[1]、叶国辉[2]他们上的。头几年的时候和后面的教学不太一样。那时候喜欢按照风格分类，“古典”、“浪漫”、“印象”、“现代”。但是后来发现这样很费劲。因为讲“古典”得讲弦乐，讲“浪漫”还得讲弦乐，很多东西都在重复。头几年上课用的谱例与现在也是不一样的。那摞讲义是从80年代末开始写的，到94、95年整个讲义的结构基本上呈现出来了。再用了5、6年的功夫把现在的格局定下来了，主要就是花时间把它充实，真正算定型一直是到04、05年。

**钱仁平**：学报(《音乐艺术》)发有一组论文。

**杨立青**：那个是按照风格来写的。

**钱仁平**：这一次在中央音乐学院的讲课也是按照风格分类的？

**杨立青**：不是，那是另外的。

**钱仁平**：我听以前同事讲，他是在俄罗斯读研究生，他的配器就是作曲主课老师教。而我们国内九大音乐学院都是差不多的模式，分“四大件”老师和作曲老师。您怎么看这种现象呢？我个人觉得很纠结，我也做过几年作曲系主任，比如说，一个学生的作曲老师不太满意他的作品会说“你的‘四大件’没有学好”。

**杨立青**：我觉得这是一个共通的问题。我所到过的国外几所音乐学院，他们确实没有专业教配器的老师。最近维也纳音乐大学新出了一本配器教材，那个作者倒是在大学里专门教学配器的。但是比如说在汉诺威，配器是没有单独的老师上课的。

**钱仁平**：是不是没有这门课程？

**杨立青**：老师也会让我做配器练习。

**钱仁平**：但是没有在我们这里作为“四大件”必修课程？

**杨立青**：我在汉诺威是没有的。

**钱仁平**：反而都是作曲主课老师来教配器，是这样吧！

**杨立青**：我去上课做了几回配器作业，我的作曲老师说我不用专门学习配器了。我们现在的模式是前苏联模式，“四大件”、“五大件”。实际上按欧洲模式就是作曲工作坊，不论是哪一门作曲技术理论，和声、对位、音乐分析、

---

① 刘湲，作曲家。中央音乐学院作曲系教授。

② 叶国辉，作曲家。现任上海音乐学院教授、作曲系主任。

配器都应该是作曲家来教，他都不是专门的理论教师。理论教师其实也是存在的，但是他不教作曲。

钱仁平：现在的情况是，所谓的"四大件"或者说作曲技术理论课程还是努力地想为作曲教学提供帮助，但是在作曲方面并不是很满意。在这种教学体制下，导致特别是现在年轻的学者，只想怎么为作曲学生提供捷径，但并不能定不下心来，潜心研究。从而自身的理论研究在深度和广度上其实是下降了。再之，"作曲技术理论"这个名词在西方有吗？

杨立青：在西方就叫"音乐理论"。

钱仁平：我觉得目前的作曲技术理论和作曲产生了一种相互伤害的关系。我是非常赞同您刚才提到的，作曲系的四大件都应该是作曲家来教。音乐理论需要相对独立存在。我想耶鲁大学的作曲教授很少会去请教阿伦·福特[①]，说："福特先生，我的学生分析学得很好，但是不会作曲？"

杨立青：在汉诺威音乐学院里有我刚才说到的三大教授，是三个不同的创作方向的。像我的老师在那也上和声，但是他只把"浪漫派"的和声原则总结给学生。对位也是他上课。配器他不是给所有的学生上，只给有需要的作曲学生上。

在萨斯堡，我做过客座教授，那里的作曲教授也就2、3位。一个是波兰人，叫伯格斯拉夫·舍费尔，写过一本作曲技法的书，很厚。还有一个叫维平戈，奥地利人，配器都是他们自己上。他们也有专门搞理论的，一个很棒的德国教授好像叫海瑟夫，在萨斯堡音乐学院专门教律学与声学，他的课我觉得非常受启发。他自己写过一本书，我一直建议去翻译一下。这本书的内容就是把作曲技法从中古时期一直到现在，以提纲的方式，举几个例子，用几句话点出各个时期作曲技法的要领。

钱仁平：说到律学，这也是我们理论教学与研究的薄弱。我们很多学生，甚至包括一些老师，都是习以为常地按照十二平均律在思考问题的。我们的音乐理论学科是到了必须深入思考并逐步改进的时候了。

今天辛苦杨老师了，感谢您。

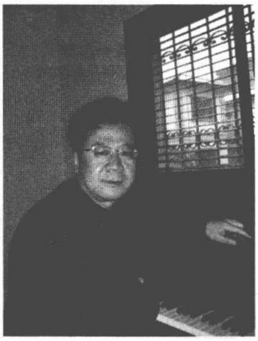
---

① A. Forte(1926～ )，美国音乐理论家、作曲家。

# 徐孟东访谈录

时间:2012年11月1日

地点:上海音乐学院·中国当代音乐研究与发展中心



徐孟东,作曲家,音乐理论家。现任上海音乐学院常务副院长、作曲系教授、博士生导师。上海领军人才,享受国务院特殊津贴。创作发表的作品有《第一弦乐四重奏》、《远籁》(大提琴与乐队)、《交响舞诗》、《鼓吹》(为大管与钢琴)、《惊梦》(为16位演奏家和3种人生吟诵)、《广板》(为交响乐队)、《菩提Ⅳ》(为箫与8件乐器),以及音乐剧场作品《白娘子》等30多部。撰写出版有《20世纪帕萨卡利亚研究》等专著、译著三部计50多万字;在各种重要核心刊物上发表有学术论文30余篇计40多万字。

**钱仁平:** 徐老师好。首先要祝贺您的新作《交响幻想曲》在今年(2012)的北京现代音乐节上成功首演,获得很好的反响。音乐会后很多媒体都在评论那场音乐会和您的作品,人民网、新华网、新浪网、北青网等评论说"为听众带来了音色与音响结构方面的新异体验",先谈谈这部作品吧。

**徐孟东:** 谢谢。演出当天,《解放日报》和《文汇报》的记者正好去北京国家大剧院听了,他们演出后跟我说听了很激动,感触很深。也许就是这样,他们的

报道就比较生动，篇幅也比较大，还用了彩照。这在一般的情况下是不可能的。一部新作品首演能有豆腐干大小一块，说几句某某作品在某某地方演出获得强烈反响，这就已经非常不错了。

演出时，我虽然对自己的作品充满信心，但也还是有压力的。这主要是因为同台演出的其他四部作品都是出自欧美当代著名作曲家之手，他们分别获得过罗马奖、普利特奖、古根海姆奖、格莱美奖、艾美奖等等；而且国家大剧院发布的演出预告，说“2012 北京现代音乐节闭幕式交响音乐会将演出五位现代音乐大师的作品”，将我也列入“大师”，这无形中制造了压力。此外，继 80 年代初陈怡写了一个中提琴协奏曲《弦诗》（另外周龙大概在那个时间也写了一个中提琴作品）之后，据我了解国内近二十多年来几乎没人再写中提琴与乐队作品，都说不好写。因此，这部作品在中提琴作品创作领域进行的探索，特别是中提琴演奏技巧方面，以及中提琴与交响乐队音色结合等方面所作的创新尝试，能否在演出中获得成功体现，也给了我一些压力。

我的作品放在中场压轴，一演完，现场气氛出乎意料的好。叶小钢、周龙、陈怡、张丽达、张晓夫等一批中央音乐学院作曲系的教授纷纷过来表示祝贺；还有写开场曲《太平洋沿岸》的斯蒂芬·哈特克，以及同场演出的几位外国作曲家也过来，不停地说“beautiful piece，colorful piece”，还说希望推荐这部作品去美国演出。

**钱仁平：**《交响幻想曲》这部作品是现代音乐节委约的吗？当初他们对作品提出过“具体”的要求吗？

**徐孟东：**2011 年暑假，叶小钢给我打电话问我有没有兴趣给明年（2012 年）的现代音乐节写个乐队作品？当时我正好在构思这部中提琴与乐队。暑假过完之后已经写了一大半了，到今年的春节前刚好又有一点时间就全部将作品完成，制好谱就给叶小钢寄去了。他看到谱面觉得比较满意。当时我觉得可能就是一台中国作曲家作品音乐会。结果到音乐节都快开始了，叶小钢给我打电话说，我这部作品要作为本届音乐节重点推荐作品，其中包括他自己的，郭文景的，秦文琛的，还有几个外国人的，决定放在闭幕式音乐会了。我当时还跟他开玩笑说怎么不给我放开幕式音乐会呢？但是我没想到闭幕式音乐会就我一个中国作品。这万一演砸了，不但丢了上音的脸，连中国作曲家们的脸也都丢了。等到那天演完，叶小

钢兴奋了，他说，“你的作品非常棒！我们中国作曲家一点都不输给国外大牌作曲家，比他们的作品还要好”。当时人民音乐出版社副总编跑过来说让我这首作品在他们社出版了，就今年吧。

顺便说一下，这部作品写作中申报上海市重大文艺创作项目获得批准，上海市委宣传部陈东副部长也给予了关心和支持，得到重点资助，使我可以心无旁骛地安心写作。

**钱仁平：** 这次出版的乐谱会附唱片吗？

**徐孟东：** 有的。虽然最终作品在国家大剧院实现了成功首演，但现场录音因种种原因并不理想。回上海后，在几位朋友帮助下在录音棚里搞了一个发烧友级别的录音版本，效果不错，人民音乐出版社出版的总谱附的光盘就是这个录音。

这里我要介绍一下给我拉独奏的沈子钰同学，她是我们附中的学生，才 15 岁，刚刚获得一个国际奖，三年一届的 Johansen 国际青少年弦乐比赛第一名。当时写的时候给我们学校的中提琴老师看过，他们都说很难，演奏技术有突破。但是这孩子硬是埋头苦练，最后拉到熟练得就好像任何困难都不存在一样。

**钱仁平：** 是不是附中的同学还不像本科生、研究生那样会有很多负担。他们更加单纯，少些羁绊，演奏这些有难度的作品倒有些初生牛犊不怕虎的气概，反而效果更好，更能完成作曲家的意图。这倒是一个很有趣的现象。

**徐孟东：** 是这样的。我的几个作曲家朋友包括叶小钢都说下次写中提琴也要请她拉。

**钱仁平：** 中提琴是相对冷门的一件乐器，您怎么会想到以它来写这么一部作品的？在我记忆中 20 世纪的中提琴作品兴德米特有一些，他自己好像就是中提琴手；再就是巴托克、沃尔顿，总之不太多。

**徐孟东：** 我倒是很喜欢中提琴非常柔和略带一点鼻音的这种特殊音色。这个乐器低音不像大提琴那么宽厚，高音又不像小提琴那么华丽，但是不好写。我下过决心一定要写一个中提琴作品，也一直研究了不少作品，几乎所有的中提琴与乐队的作品都听过了。像你刚刚提到的兴德米特的两部中提琴协奏曲，还有巴托克的中提琴协奏曲都是我比较喜欢的。我个人比较欣赏巴托克的那首作品，但也觉得有些问题比如它的音高组织。

我们一起听一下我的这个作品的录音吧。

**钱仁平**：我觉得这个作品如果用来压轴可能会更好些，它有一种很热烈的气氛。最后的那个主题似曾相识，来源于中国传统的曲子吗？

**徐孟东**：是的。这是我比较得意的一个地方。我写完后也是觉得最后部分才出现的那个比较完整的乐句似曾熟悉，但想不起来，然后找资料翻了古琴曲集对了下，发现和《流水》、《潇湘水云》的两个乐句相似。于是，前面六段音乐经过各种手段予以充分发展后，到最后一段也就是乐曲高潮部分的第七段，音乐就自然地导入到了这样的主题中了。我记得很清楚，演出结束后，陈怡过来热烈祝贺并特别对我说，最后高潮部分的乐句和琴曲《流水》有点联系吧？我很佩服她的记忆力和在中国传统音乐方面的修养造诣，这恐怕是她在西方作曲界成功的一个关键。

**钱仁平**：就这一点能详细说一下吗？

**徐孟东**：我是用了两个三音组，一个是 mi、la、sol，另一个是 dol、re、mi。音高组织上想显得自然一些。我原来写的大提琴与交响乐队《远籁》，那部作品是为了实践德彪西说的“梦想写一种音乐，无穷无尽，连绵不绝的旋律，没有任何填塞物”。他认为动机式的发展不好，认为就应该将无穷的旋律连起来。所以在 1993～1994 年我有点回归的时候想试一下用这种旋律发展，于是用了《广陵散》里面的一个素材“re sol re dol”写出来整个旋律的。这次呢，就想回到勋伯格讲的动机发展。刚才说的两个五声音组，如果把“mi、la、sol”作为 A 动机，“dol、re、mi”作为 B 动机，开始两段分别呈示这两个材料，到了第三、四段就在它们上面加入复杂的三音、四音的和弦，到第五、六段的时候就用对位，包括音色对位等手法，形成比较复杂的音色织体，到第七段就是最后了，把它们两结合在一起。一结合之后，就发现和《流水》、《潇湘水云》中的某乐句很接近。

**钱仁平**：这是设计还是巧合？

**徐孟东**：算是巧合吧。我当时觉得很高兴。人家说，你这个做法也不是变奏曲，变奏曲从一开始就出现主题，之后不断进行各种变化发展也就是变奏；而你是两个动机循环发展，到最后两个动机合二为一才出现“主题”。这种结构或者可以称为展开式的倒装主题双动机循环变奏结构吧。

这部作品我还尝试了不同乐器组、不同乐器之间的对比音色的同步出现，在一个乐器组里也用了很多种演奏方法来形成不同音色的同步。比如弦乐，同时出现泛音、正常演奏、拨弦、SP（靠马）或者 ST（靠指板）不

同的拉奏方法等等。这些声音很细微，但能听出来的。媒体说的“在音色和音响结构方面都有新异的体验”，这话其实是他们听几个作曲家说的。他们仅仅觉得声音很奇特，但又是那种听得很过瘾、很舒服的一种声音，有可听性。最后主题出来的时候可听性更强了。我有时会给我这些作品叫作“新印象主义”。我自身很追求音色的渲染，我比较喜欢德彪西的作品，他作品中色彩的涂抹是很有意思的。“新民族主义”是指把民族音乐艺术深层次的风格韵味吸收到创作中；“新浪漫主义”重新强调音乐表现丰富情感；而“新印象主义”就更加追求作品的音色、音响的创新与尝试。最后部分有些配器手法我也是觉得比较满意。比如说乐队全奏时，独奏乐器用泛音。

**钱仁平：** 按理说应该是听不到的，泛音很弱啊。

**徐孟东：** 但是那天演出恰恰全都能听到，中提琴用泛音演奏主题旋律。别人觉得这不敢想象，乐队还在全奏，独奏乐器居然用泛音演奏。

还比如说华彩段，写协奏曲必须要有华彩，传统的华彩段一般是分解和弦式、音阶式的快速的经过句，炫技性的东西，有和声作为基础。但现代的协奏曲都不是这种，我这个作品里面全都是四、五度音程的炫技，也是用了民族调式的和声结构吧。比较难演奏。因为手不顺，拉三度是舒服的。我这个作品是独奏部分先完成。配器写到一半的时候我不放心，就拿给学校中提琴教授先试试手。他们就说我的作品太难了，比如第三段、第四段的和弦，手指伸展扩张很大。还有中国风格的华彩段，手指很不习惯。

**钱仁平：** 您担任上海音乐学院常务副院长的职务，行政工作繁忙，但最近两年除了这部新作，您在音乐创作上还是比较多产的。

**徐孟东：** 这两年写了几个室内乐作品。前年当代音乐周演了我的四重奏《相生·弦管之乐》。这个作品我也比较喜欢，像游戏音乐，我创作的时候用了节奏对位、微分音等手法，很好玩。回到我们刚刚谈到的关于《幻想交响曲》的结构方面的探析，我现在几乎所有的作品都不再用西方传统曲式结构了，《幻想交响曲》是多部并列结构，又有点像双循环变奏，主题放在最后面出现。《相生》也是多段结构，每一段的主音是按照宫、商、角、徵、羽的顺序顺下来的。再比如今年当代音乐周的合唱作品《海子的歌·月光》，我也是用五段，每段都是比较复杂的结构，一般声乐作品没有这种

结构的。这部合唱作品传唱率也非常高，不少合唱团都在约这首作品的演出。另外一个作品是无伴奏大提琴《短乐三阙》，9 月份在韩国的 Nong 国际现代音乐节上演出过了。合唱和大提琴独奏都是假期写的。这样看，这两年有那么四、五部作品。

**钱仁平：** 还不算上 2010 年完成的大型多媒体音乐戏剧作品《白娘子》。《白娘子》今年刚获得文化部创新奖，在杭州演出也反响很好。

**徐孟东：** 在杭州演出的是删减版了。《白娘子 · 爱情四季》是 2009 年上海市的重大文艺创作项目，不是我一个人创作的，我是音乐总监、项目负责人并担任部分作曲，我们有一个庞大的团队。这部作品从酝酿、构思、创作到演出，以及不断地进行修改完善，这一过程受到了各方面的支持和指导。当年朱镕基同志以及俞正声、韩正同志等还亲自听取过我对这部作品有关创作构思的汇报。应该说，《白娘子 · 爱情四季》是国内第一部“音乐剧场”作品。我们尝试把京剧、交响乐、多媒体有机地融合在一起，效果还是不错的。中国音协赵季平主席、中国美院许江院长等著名专家学者，以及文化部有关领导都给予很高的评价，还建议我们到杭州西湖断桥实景演出。

**钱仁平：** 您既是作曲家也是音乐理论家，复调方面的专家，在您的作品中复调技法的使用是非常明显的。

**徐孟东：** 我也一直在考虑，不管是微复调也好还是宏复调，还有音色复调我都比较感兴趣，甚至在作品中用织体的对位，其实也就是音色对位，但把它更放大一些，也可以说是结构对位了。

**钱仁平：** 在您看来音乐理论与创作是怎样的关系呢？这个问题我问过不少作曲家，很想听下您的看法，因为您有双重身份。

**徐孟东：** 我认为这是两条路。我研究技法是为了给作曲理论教学提供更多的理论支持，但是在写作时我就是完全另一种状态。写作的时候我只从音色音响方面去考虑。要是把这两个方面混到一起我会写不出作品来的。但理论一定会对创作有所启示，相互影响，这样的关系是有好处的。既要进得去，又能出得来。

**钱仁平：** 我们作曲专业教学主要是以西方音乐理论为主，如何在创作中体现出中国音乐思维，妥善地与西方的结合在一起，有效地互补？这个问题可能是从萧友梅、黄自那代作曲家就开始思考了，近一百年来，中国作曲家们

也有各自不同的实践。

**徐孟东：**对。我认为特别是要考虑到我们民族的音高组织方式。

**钱仁平：**可能就如您说的，《幻想交响曲》如果就用些中国元素，而套上纯西方的思维来写，那一定不是现在所获得的效果。

国家大剧院成功首演《交响幻想曲》后上台谢幕(2012)

带领上海音乐学院音乐家小组访美在华盛顿演出后与皮博迪音乐学院院长杰弗里·沙奇教授合影(2011)

应邀参加国际华裔青年作曲家研讨会在台北街头留影(1998)

## 贾达群访谈录

# 关于学科建设、研究生教育、理论研究与音乐创作及教学诸问题的思考和践行

贾达群，作曲家。现任上海音乐学院作曲系教授、博士生导师；上海音乐学院研究生部主任，上海音乐学院学科专业规划建设办公室主任，上海音乐学院085工程办公室副主任；兼任国务院学位委员会艺术学科评议组成员，全国艺术专业学位研究生教育指导委员会委员；上海市学位委员会艺术学科评议组召集人；中国音乐家协会理论委员会委员，上海市音乐家协会理事；中国音协音乐分析学学会常务副会长。

创作有数十部不同类型和体裁的音乐作品，并在全国及世界各地演出，获得广泛的好评。作品《弦乐四重奏》(1988)于1991年在日本东京举行的"第十二届IRINO室内乐国际作曲比赛"中荣获大奖；《蜀韵，两支小提琴、钢琴与打击乐》(1995)被评为"20世纪华人经典"；《回旋曲，单簧管与钢琴》(1984)、《龙凤图腾，琵琶与交响乐队》(1985)、《两乐章交响曲》(1986)、《巴蜀随想，交响序曲》(1996)等在国家级作曲比赛中获奖。

主要理论研究成果有:《结构分析学导引》、《结构对位》、《结构诗学》、《音乐分析学的任务与使命》、《音乐创作与表演学科的学术性认知》、《音乐结构:元素、构态、对位及其二重性》等有关音乐创作和音乐分析领域的论文或论著。论文《结构对位》2009年获教育部"高校科学研究(人文社科)优秀成果"二等奖,论文《结构分析学导引》2011年获"中国音乐金钟奖理论奖"银奖;

1996年被四川省委、四川省政府授予"四川省有突出贡献的优秀专家"称号,2007年获教育部"全国百篇优博论文指导教师奖",2008年获"宝钢优秀教师奖",2011年获"国务院特殊津贴"。

## 一、关于学科建设与研究生教育

**钱仁平:** 贾老师好。2011年伊始,国务院学位委员会审议通过了将原隶属于文学门类下的一级学科——艺术学提升为门类的议案,这标志着我国艺术学学科摆脱了长期困扰自身建设和发展的尴尬,并迎来了按照艺术的自身规律和特性独立发展的大好时机。您作为国务院学位委员会艺术学科评议组成员,上海音乐学院研究生部主任,对本项工作的推进与实现,思考与实践,做了大量的工作。请谈谈艺术学科升为门类,对音乐学院办学的意义。

**贾达群:** 艺术学升为学科门类是我国高等教育在学科认知和学科建设上的大进步,其最重要的意义在于使艺术教育可以更好的基于自身特点并遵循自身规律来进行并发展。我一直认为:人类表达自身对世界的看法、表达自身与自然的各种关系以及这些关系的演化发展的方式从来就是多元的。如果说科学研究强调逻辑推理和实证分析,那艺术创造则依赖想象联觉及其表达技艺。尽管创造性思维和创新性能力仍然是两者的核心要求,但两者在各自的实现方式上确有着很大的不同。艺术学升为学科门类以后,艺术类各学科就可以在最权威和最广泛的认同下按照自身不同的实现媒介和方式来展现本学科的学术成就,并推动艺术学科的不断发展。在这一进程中,无论从国家层面还是从各艺术院校的角度来说,最为紧迫的工作是艺术门类学位体制的合理设置以及与此紧密相关的艺术各学科评价体系的建设。我曾先后发表了两篇文章[①]专门探讨了这

① 两篇文章分别是:《音乐创作表演学科的学术性认知》,发表于《人民音乐》2010年第6期;《关于我国艺术学学科学位体制及二级学科目录设置等问题的思考》,发表于《音乐研究》2011年第4期。

些问题并希望能够得到相关部门的关注。

**钱仁平**：2011 年 6 月，经国务院学位委员会和教育部批准，上海音乐学院原一级学科“艺术学”博士学位授权点对应调整为三个“博士学位授权一级学科”，即艺术学理论、音乐与舞蹈学、戏剧与影视学。这对于进一步调整、优化我院学科专业结构，整合学科资源，创新培养模式，深化教育改革，强化办学特色，构建创作、表演、理论、应用四类学科群链建设，实现优势互补、相互促进，提高人才培养质量具有十分重要的意义。请问，我们具体如何操作？特别是在师资建设与生源方向等方面有什么相应措施？

**贾达群**：中国的专业音乐院校和国外的同类院校有着很大的不同：国外专业音乐院校的学科建制主要是创作和表演，理论研究型的学科，比如音乐学、作曲理论、音乐教育等一般都放置在综合大学里；而我国的专业音乐院校除了拥有高水准的创作和表演学科外，同时也拥有高水准的理论研究学科群。这样的现状恰恰说明了中国专业音乐院校的特殊性——是集音乐创作、表演、研究和应用为一体的综合音乐艺术大学。对中国的专业音乐院校来说，认清这一点是极其重要的，因为这对于对如何开展自身的学科建设、如何拓展自身的学科疆域都具有十分重大的意义。对上海音乐学院的学科建设及其学科拓展设想，我从 2003 年起就开始思考①，但由于各方面的原因一直没能顺利进行，直到通过 2010 年在文学门类下艺术学一级学科的申报，以及 2011 年艺术学升格为学科门类后开展的学科对应调整工作，在学院党政领导的重视下，在上海市教委和国务院学位委员会艺术学科评议组领导及各位专家学者的充分理解支持下才最终得以实现。

上海音乐学院目前拥有了艺术学理论、音乐与舞蹈学和戏剧与影视学三个一级学科的博士授权点。除了音乐与舞蹈学一级学科外，上音对艺术学理论及戏剧与影视学这两个一级学科的认知和申报理由分别如下②：

一、艺术学是有关一切艺术门类一般性规律的理论学科。音乐是所有艺术门类中最具情感抽象的子学科之一，艺术学的原理经过音乐理

① 见贾达群《2003 年上海音乐学院研究生教育工作会议主旨报告》。

② 见《上海音乐学院学科授权点对应调整申请表》2011。

论的验证，其学科特性便可得到更为深刻地彰显；将音乐学理论的研究提升至艺术普遍性的高度，是艺术学理论架构最终得以完成的必要保证。基于自身理论传统与学术背景，上音的艺术学理论博士点的学科构想是：以音乐艺术及其理论为出发点，整合其他艺术子学科的方法与视角，深入整体艺术的学理研究，在深化音乐学理论建设的同时，丰富与提高中国的艺术学理论体系架构。今后本学科将致力于在国际化语境中对中华文明中的艺术（音乐）现象以哲学的理论架构进行再诠释，在艺术哲学、艺术人类学与社会学、艺术美学与批评、艺术教育哲学与方法论等学科方向，运用人文学科的方法和视角来关注当代音乐现象和艺术生态，最终通过直接参与中国的音乐与艺术实践活动，对我国的艺术学学术品位的提升与理论体系的建构产生积极作用。

二、“音乐戏剧”是指以音乐作为主要媒介和形式语言核心的戏剧体裁，其创作和表演实践既符合戏剧、音乐形式的一般规律，也有自身语言规律和形式规律。本学科宗旨就是对这些规律的理论研究以及实践探索。本学科在音乐戏剧理论与实践方面有着深厚的积累，自 20 世纪 20 年代以来便致力于西方歌剧的传播普及和歌剧形式的“洋为中用”。改革开放以来在全国率先建立歌剧中心——周小燕歌剧中心；20 世纪 50 年代起，本学科亦开始筹划歌剧理论、表演和创作实践的研究，以于会泳为代表的老一辈学者在中国戏曲的理论研究和改革实践方面取得了令人瞩目的成果。本学科的建立将会对我国音乐戏剧艺术创作、表演实践与理论研究的繁荣起到极大推动作用，对于我国戏剧理论体系的发展与完善做出重大贡献。

以上表述基本奠定了上音对这两个一级学科博士点建设和发展的框架和路径。在学校党委和院领导的部署下，上音研究生部正在进行拟定一系列有关学位点建设的条例，优化和完善研究生，特别是博士研究生培养的方案，同时也包括进一步梳理和规范理论研究、创作表演和应用科技这三个学科群不同的评估体系等工作。从《2012 年上海音乐学院硕士研究生招生简章》中可以看到，我们已经对本校的学科进行了合理的学科归口整合，使之不仅符合学校的一级学科布点需求，同时也厘清了理论研究型与应用实践型这两类学位的学科界限，明晰了其学科内容。另外，在研究生招生名额的分配上，也力图与学校的特色以及未来

的学科建设和发展相对应。我相信，这些工作的顺利完成不仅将推动上音的学科建设和人才培养工作进一步发展，而且也会对全国艺术学领域教育的相关工作产生积极的影响。

## 二、关于理论研究

**钱仁平**：2009 年 10 月，您发起、组织全国音乐分析学学术研讨会，并倡导成立中国音乐分析学会。2011 年学会终获批准。请谈谈学会的成立对学科建设的意义。

**贾达群**：经过近两年的努力，“中国音乐分析学学会”于 2011 年 7 月获批，并改名为“中国音协音乐分析学学会”。至此，国内学界老中青三代教授学者的共同心愿终得实现。我要再次代表学会的全体会员感谢中国音协党组和领导对此的重视和支持。

音乐分析学是自 20 世纪以来一门新兴的、综合的、交缘的，并具有方法论意义的集理论、实践为一体的对音乐及其形态进行分析认知的学科。

新兴，在于不囿于传统的经典学理体系，诸如曲式学和作品分析；综合，在于统作曲理论之和声、复调、配器、曲式于一体；交缘，在于多学科、多领域交叉，诸如哲学、史学、数学、物理学、生物学、艺术学等；方法论，在于其思维的开放性、观念的包容性以及技法的多样性、灵活性；而音乐及其形态，则指音乐之形本身解析及形而上思辩，并以此打通音乐分析与音乐学分析之经纬。

音乐分析学立足于以作曲技术理论为基础的音乐本体研究，将音乐作品之文本、文本结构构建的策略及其途径的分析解读作为其核心任务，同时引入、吸纳其他音乐学科、人文学科以及自然科学、社会科学领域的知识以对分析解读对象进行超越其文本逻辑，并具有社会、历史及审美意义上的深度探求。

作为一门学问，音乐分析为我们认知解读音乐作品提供了方法和途径，甚至还可能反过来为音乐创作提供体系化的技术支持；作为一门学科，音乐分析学为音乐分析研究（甚至音乐创作与理论研究）的历史沿革梳理、方法体系总结以及实践经验积累建造了宽阔的平台。

以上表述清楚地说明我希望将音乐分析这门本隶属于音乐理论学

科的学问通过自身疆域的扩充和自身体系的丰满从而打造成为一门具有学科特性的独立学科的意愿，同时也阐明了学会的成立以及未来开展的各项工作对音乐院校学科建设，特别是包括作曲技术理论和音乐学在内的理论研究各学科之学科建设的意义。①

**钱仁平：** 学会下一步有些什么举措？

**贾达群：** 作为2012年的工作之一，学会将与“上海音乐学院当代音乐创作研究中心”共同承办“全国首届音乐（分析）理论大师讲习班”。“音乐（分析）理论大师讲习班”是为在专业音乐学院、综合大学音乐学院里从事音乐（分析）理论研究和教学的具有副高职称以上的教授群体，或已获得相关学科博士学位的青年（教师）学者群体而举办的国内最高级别的当代音乐（分析）理论大师系列课程。

“音乐（分析）理论大师讲习班”的目的是：通过国际一流学者对自身学术成就的系统引介以及对相关论域或课题的深度阐释，使国内学界了解并掌握最新的学术前沿知识和发展动态，推动和促进我国音乐（分析）理论学科自身的建设和发展；同时使自身的研究及其成果不仅能对中国的当代音乐创作产生良好的影响，而且能尽快进入国际视野并融入全球化的学术氛围；在此基础上逐步形成中国音乐（分析）理论学科的学术风格和品性，在不断发展、完善、壮大的过程中凸显自身的价值并自立于世界学术之林。

“全国首届音乐（分析）理论大师讲习班”荣幸地邀请到国际著名学者、当代音乐（分析）理论大师级人物，美国耶鲁大学音乐系系主任、全美音乐理论界唯一获得阿伦·福特（终身）教授荣誉称号的丹尼尔·哈里森教授（Prof. Daniel Harrison）作为首任“大师讲习班”教授。

“全国首届音乐（分析）理论大师讲习班”将于今年6月13～16日在上海音乐学院举行，历时4天，共有三个课程专题和一次研讨。专题内容如下：“和声分析体系的起源与19世纪晚期的高度半音化音乐分析”、“20世纪初的和声分析理论与分析举例”以及“曲式分析的新理论及其分析实践”。

2013年，学会将在北京中国音乐学院举办第二届年会，其主题将围

① 参见贾达群《音乐分析学的任务与使命》，音乐研究2010年第1期。

绕“高等音乐院校音乐分析教学工作”来展开交流及研讨，同时还将进行“名师课程示范”、“专家讲坛”、“学术论文、课程教案、课件的征集、评奖”等一系列学术活动。

钱仁平：我感觉国内的“音乐理论”概念模糊不清，并从一定程度上削弱了它的发展空间与前进动力。日前举行的金钟奖理论评奖，音乐学理论与音乐理论在分类上有些模糊，比例也不太平衡。请您谈谈相关看法。

贾达群：这是一个比较复杂的问题，既有学术上的不同划分，也有其他因素的参合。我只能以个人之见谈谈想法：一般而言，音乐理论（Music Theory）主要是指与音乐学理论（Musicology）并列的与作曲技术理论相关的学科理论，如和声学理论、复调学理论、曲式学理论与乐队学理论等，或者换个说法——音高理论、节奏理论、音色（音响）理论、结构理论等，或再换一个角度——和声处理法、对位法、配器法、作曲法、分析法等。但音乐学的学科划分则将前述有关作曲技术理论的学科归并于与音乐学各相关子学科，诸如音乐美学、音乐史学、民族音乐学、音乐教育学等同级的“音乐形态学”这个子学科内。这样一来，作曲技术理论自然就属于音乐学这个大学科领域内的成员了。目前我国金钟奖理论评奖的学科分类设置大致就建立在此种概念之上，其分类如下：(1)音乐美学（包括音乐教育学、音乐心理学和音乐音响学等）、(2)民族音乐学、(3)音乐史学、(4)音乐评论（包括作曲技术理论、音乐翻译）。这样的分类设置不仅本身在学科属性及归类上有一定的缺陷，且显然对作曲技术理论这样一个庞大学科在整个音乐理论体系内的位置有些不公平，因为无论如何，“作曲技术理论”不能隶属于（或“包括”在）“音乐评论”之下。就这个问题，我认为中国音协理论委员会应该召开专门会议，对今后的金钟奖理论评奖的学科分类设置进行讨论，在充分听取各学科专家学者的建议后再行设置以使之更加科学合理。

钱仁平：谈谈您的金钟奖的获奖论文，及其相关理论的后续思考与进展。

贾达群：已经过去的20世纪给我们留下了太多的记忆——音乐的创造者们运用各自天才的想象和丰富的情感，以新奇的观念，精湛的技法打造出了一个色彩斑斓，流派纷呈的万千音乐世界；音乐的理论家们则启动自身敏锐的洞察和深邃的智慧，以大胆的推理，精细的论证建构出了诸多结构严谨，逻辑缜密的繁复乐理体系。这一切都表明，在音乐的王国里，人的

智力和情感似乎达到了极致……

新世纪的到来，开启了音乐艺术发展的又一个百年历程，这是一个新的起点。新世纪的音乐创作和音乐研究朝着什么方向发展，两者之间将呈现何种的关系引发着我们的思考。

毋庸置疑，通过几代作曲家群体共同的努力，中国当代的音乐创作以其新颖的观念，娴熟的技法，独特的语言在世界乐坛上产生了相当的影响并受到广泛的欢迎。音乐创作的丰硕成果也推动了作曲技术理论研究的快速发展和理论创新进程。一方面当代的音乐创作需要与之相适应的分析理论和方法给予解读以窥视出其中玄妙万千的心智世界；另一方面，从这些原创作品中总结出来的技术理论又可以反过来为新的创作提供更为宽阔的认知空间。和世界总体格局一样，无论是音乐创作还是作曲技术理论研究，人们已经开始逐渐将关注从和声、复调及管弦乐法等领域移向通过对各音乐结构元素的灵活运用进行音乐结构的个性化塑造以及对音乐结构样式的多元化全方位认知。结构，这一万物赖以生存的方式和载体不仅引导人们去重新认识它的构成规律和固有形态，而且通过这样深入的认知还促使人们去进一步探索它的具有无穷变数，意趣盎然的生成可能。对结构的认知以及对结构构建的探求无论在音乐创作还是在音乐理论研究领域确实拥有一片广阔的天地。作为一个具有作曲背景的研究者，我对此产生了浓厚的兴趣并开始了我的研习和探索。我在2004年和2006年分别发表了有关结构分析和结构对位的文章①，并在2009年出版了专著《结构诗学——关于音乐结构若干问题的讨论》。在这些理论研究及其成果中，我涉及到如下重要课题：1.关于音乐结构的多元透视，2.音乐结构的深层原则——“天然结构态”，3.“结构力”认知、4.音乐结构的对位关系等，试图通过阐释这些课题来构建结构分析学体系，并希望该研究能够对音乐创作实践提供一些理论参考，同时也能对音乐分析理论研究以及作曲技术理论的教学产生一定的积极作用。《结构分析学导引》就是本研究的重要纲领。该文撰写于2004年，并发表在《音乐艺术》2004年第4期。借此机会，我要感谢“第八届全国音乐金钟奖理论评奖”评审委员会对我提交的论文《结构分析学导引》的

---

① 贾达群《结构分析学导引》，音乐艺术 2004 年第 4 期；贾达群：《结构对位》，音乐研究 2006 年第 4 期。

学术认同和鼓励①。

我目前正在进行的相关研究包括《音乐结构：形态、构态、对位及其二元性》(2010 年国家社会科学基金艺术学项目)以及《音乐的观念及其形式化程序》(2010 年上海市教委重点科研项目)。预计今明两年将有专著出版。

我还想再谈谈作为一名作曲者，我为什么要如此深的涉足于理论研究领域？除了个人的喜好与追求外，还有另外一个重要的原因。大家知道，学科特色是进行学科建设的首要前提，找准特色、明确方向才能顺利并有成效地展开学科建设。那什么是上海音乐学院作曲学科的特色呢？经过较长时间的梳理、比较和思考，我发现从丁善德、桑桐、陈铭志等前辈大师，到杨立青、林华、赵晓生等当代名流，他们无一不既是学养丰厚、文论浩瀚的理论大家，同时又是乐思敏捷、技艺超群的作曲高手！这难道不是中国音乐界一个独特而耀眼的顶尖群体?！这难道不是上音作曲学科具有传承意味的学术传统?！因此，我认为“学者型作曲家”或“理论型作曲家”的自我修炼和人才培养应该是上音作曲学科的一大特色！作为上音作曲学科的一员，我应该融入到这个学养极深的传统中去，努力践行并传承她的血脉及荣耀！我希望有更多的上音作曲同行和学子能认识到这一点，自觉锻造和培养自己成为善理论、精作曲的双料人才。

## 三、关于音乐创作与教学

**钱仁平**：请谈谈您近年来的音乐创作及其思考。

**贾达群**：很惭愧啊！自 08 年完成舞剧《鹤鸣湖》的音乐创作后，我完全停止了创作。原因有二：其一是在进行自己的一些科研项目，比如 09 年出版了自己的第一部专著《结构诗学》。目前正利用空余时间进行前面提到的另外两个项目(今明两年必须结项，感到有很大的压力)。其二则是学校的学科点申报、学科对应调整和 085 工程项目的申报等工作占据了我不少时间，几乎是两年！想来还是值得的。因为我热爱上音，那就得在上音需要我的时候为之效力。尽管如此，这些年还是经常在思考未来的创作。已经有很多的想法，其题材及形式在心中也逐渐成熟，相信一旦上

① 论文《结构分析学导引》2011 年获全国第八届音乐金钟奖理论评奖银奖。

手，或许会形成我的又一个创作高峰。

就自己的音乐创作而言，我始终被自我告诫应该坚守其“品位”。尽管艺术有很多的功能，且某些功能目前因其需求而被过分强调和无限扩大，但艺术的纯粹性、学术性、深刻性、创新性则一直是我音乐创作追求的终极。我信奉“乐如其人”、“音观其心”、“声言其志”、“曲显其性”的箴言，并将音乐创作与人的智力和情感的最高境界相联系，我希望这些能成为我音乐创作的座右铭。在未来的创作中，无论是深入浅出、雅俗共赏，还是抽象艰深、众口难调，观念须与形式化程序相对应，技法应成为思想的符号表征；当代性要体现传统的延续，民族性定汇入世界的潮流，而个性则突显于共性的脊梁；只有这样，才能创造出引领受众感悟其艺、惊叹其术的精品力作。

**钱仁平**：关于作曲教学的建议和您的做法。

**贾达群**：美国朱莉亚音乐学院作曲博士研究生的入学要求是：天才的音乐想象和创造能力以及表达这种能力的完满的作曲技术。我想这两点也应该是作曲教学必须始终遵循的。也就是说作曲教学必须在保护学生本已具有的音乐想象和创造天赋的基础上不断提升其音乐的想象和创造能力，并在此过程中，不断指导并训练学生表达此种能力的作曲技能。什么是音乐的天赋？音乐天赋的真正含义是能够将人的情思事理之感受外化为声音符号并逻辑地展示出来。因此，能用声音来对应自己对大千世界万事万物的感受，并以声音作为媒介来逻辑地予以表达是一个作曲者最基本的素养，而进一步丰满、提高这个素养就成为作曲教学最根本的任务。

一个有经验的作曲教师要经常启发和帮助学生将自身的感性体验转化为妥帖得当的音乐语汇并给以使之发展的多种技术可能。与此同时还应该指导学生逐渐培养自身的艺术通感，有了这样的通感能力，学生就可以将所有他种形式的感悟转化为声音，并使之成为自己创作的原始材料。

音乐应该和生命体一样，都是从最简单，最单纯的胚胎开始，逐渐发育成长为一个复杂而成熟的个体。当然，这个看似简单的乐旨胚胎应该隐藏、包含最终演变为非常复杂之整体结构的可能性。换言之，作为一个作曲家，他（她）最大的本事就是一方面能把最复杂的情感体验用最简

洁的乐旨胚胎形式表示出来，另一方面，还能使这一乐旨胚胎能承载而后广阔且巨大的发展，并使之最终成为一个复杂而完整的类似成熟生命体的音乐结构。因此，用最精练的音调、和声和节奏以及音色去表现你最初的乐思，并能让这些简练的音乐结构元素具有无限发展和变化的可能就是一个作曲家最重要的任务和全部的技能。

音乐创作和表演的传统积淀了丰厚的形式化内容，这是作曲教学和作曲、表演实践最为宝贵的财富，每一位教师和学生都不应该怠慢或轻蔑她。尽管艺术贵在创新，但只有知晓并掌握了传统的精要，你的创作才能真正出新，才具有真正的价值。

要成为一名称职的教师，我的“秘诀”是：终身学习、善于联想、精于表述、乐于分享。

**钱仁平**：作为《中国新音乐年鉴》的编委，请您多提建议。

**贾达群**：编撰《年鉴》是一件非常有意义和价值的事业，作为《年鉴》的编委更是我的荣誉，因为我们在记录历史！历史是文化传承、社会进步的基石，历史是观念更替、时代变迁的参照；历史是镜子，助我们关照过去；历史是线索，帮我们厘清缘由；历史是经验，使我们聪慧睿智；历史是警钟，让我们明辨是非！历史背负着沧桑，历史承载着魂魄；历史是星河裹挟着宇宙万物，历史是苍穹支撑起大千世界！记录历史，真实地留下她的印记，功德无量；记录历史，公正地评说她的功过，造福千秋！

**钱仁平**：谢谢贾老师。

# 斯塔基访谈录

时间:2011 年 5 月 31 日

地点:上海音乐学院·中国当代音乐研究与发展中心

斯蒂芬·斯塔基(Steven Stucky)生于 1949 年 11 月 7 日,美国作曲家,他先后在贝勒大学、康奈尔大学学习,1973 年获得音乐艺术硕士学位,1978 年获得音乐艺术博士学位。1978～1980 年任教于劳伦斯大学,1980 年开始在康奈尔大学作曲系担任教授。他曾获得过古根海姆学者奖(1986 年),NEA 奖项(1986 年)等。他的著作《鲁托斯拉夫斯基与他的音乐》(剑桥大学出版社,1981)在 1982 年获得作家与出版商协会的 Deems Taylor 奖项。斯塔基的音乐创作集严密的作曲技巧与动人的情感表现于一体,结构清晰,音高组织巧妙,其作品色彩丰富,富于变化,极具吸引力。他曾受到巴托克、卢托斯拉夫斯基的影响,如 *Voyages*《航海》(1984)和 *Double Concerto*《双协奏曲》(1985)。而像 *Boston Fancies*《波士顿幻想》(1985);*Concerto for Orchestra*《管弦乐协奏曲》(1986～1987);*Son et lumiere*(1988)等这些作品中的并列音块材料则受到了斯特拉文斯基的启发。斯塔基的和声语言自贝里奥、卢托斯拉夫斯基无调性音块,发展到了包含三和弦的复杂和声结构。

(摘自 Grove Music Online)

钱仁平：欢迎斯塔基教授到当代音乐研究与发展中心来。过去的一个礼拜您到访北京中央音乐学院听了许多中国作曲家的作品。现在又来到了上海，听了我们学校年轻学生的作品。期间一定也跟很多中国同行有所交流，所以我们聊的第一个话题就是想听听您对中国作曲家和中国作曲学生的印象。

斯塔基：你们这边的专业训练是非常好的，训练有素。当然这也不是最近才发现的，因为在美国也听得到很多中国作曲家的作品。我感到非常有意思，从中可以听到不同的音乐语汇，有非常抽象的，也有中国民族化的音乐语汇。民族化的这个手法在很多国家已经没有了。对我来说很有意思。我生活在一个没有突出民族特点的国家，看到这些民族化的写作手法感到很有趣。最有意思的是看到那么多不同的写作风格，包括已经成名的作曲家和年轻作曲家风格都不一样。比如说“青年中国”的作品，风格都不同。2010年周龙的《白蛇传》获得普利策奖，现在看来这不是最后一个中国人获得此奖项啊。

钱仁平：在北京现代音乐节中哪一首作品给你留下了深刻印象？

斯塔基：叶小钢的《岭南四首》，我听得非常感动。贾达群的那个室内乐（《水墨画画意三则》）我也很喜欢。

钱仁平：您刚才讲到“周龙将不是最后一个获普利策奖的中国人”，您是怎么看这个奖项的？普利策奖在美国作曲界是个什么样的地位，有什么样的影响力？在中国，我们很看重。周龙得了这个奖，大家都很兴奋。

斯塔基：普利策奖是非常有影响力的，它是新闻媒体方面来主办的，艺术家得奖的话自然会得到新闻媒体的关注。但比赛就是比赛，我觉得赢得了这个比赛也不是说最好的。艺术不是体育。

钱仁平：比赛重要吗？特别是对一个年轻的作曲家来说。

斯塔基：有两面性。有些作曲家特别是年轻的，有实力的，可能会为了比赛而写曲子。有些作曲家给我看作品，我一看就知道他不会赢，因为写得太简单了。但希望青年作曲家不要走进误区，不要刻意讨好评委。曲子是写给自己的。当然，比赛获奖也是得到公众认可的一个重要途径。

钱仁平：我们国内也有很多作曲比赛，各种类型，各种级别。但无论是我们的获奖作曲家、作品，还是这些作曲赛事在社会上的影响并不大。就此您有什么建议？

斯塔基：从美国那边情况和我个人经验来看，这个事情很难预料其"回报"能有多快。有些哪怕很有才华的作曲家，他们也要需要很多年才被认可。我是一个理想主义者，是金子总会发光的。

钱仁平：在这次北京现代音乐节上，你肯定听了叶小钢的交响乐《楚》。

斯塔基：对。声音很好，是晚期印象派。这个作品演出是在坎切利的作品之后，这个有点困难。因为对公众来讲，它是个很新鲜的作品，有它自己的"世界"。对我来说，里面中国乐器的运用是很到位的，起了一些决定性的作用。另外，在和声上我也是感触比较深。因为我比较注重和声。我对拉亨曼的音乐也感兴趣，但是我没办法写那样的音乐，我没有办法放弃音高。但作为听众，我是喜欢那样的音乐的。

钱仁平：就叶老师作品中那几个中国乐器，对于外国同行肯定是醒目的。但是否感觉到它们有些点缀作用。其中有很长的时间，这些中国乐器是没有发声的。创作要不要考虑让特色乐器在结构中相对均衡？比如说，梅西安的《四重协奏曲》就很关照独奏乐器在整体上的比重，而不至于奏了两个音后等一个小时再奏下一个音。

斯塔基：我不否认这一点。但《楚》里面是运用了些细小材料来处理的，效果非常好。梅西安的作品，在你印象中是平衡得比较好，但是在我看来，里面四位独奏好像也是有点分开的感觉。当然这也是梅西安的写作手法。双簧管演了然后停了，长笛演了然后停了，然后乐队如何如何。整个结构来说，我们觉得简单了点。但是我们喜欢梅西安，我们也能接受。拿这两个作品来进行比较非常好，它们都是很小的乐章串起来的，用很小的音型来进行组合。作曲家必须对每个乐章分别衡量，两个作品都是这样。它们跟坎切利的那个大作品(《第五交响曲》)形成对比了。

钱仁平：我在北京也听了大概有五场音乐会，关于您的作品我在博客上写了一个评论。我非常喜欢您作品(《第二乐队协奏曲》)中的第二乐章，慢板乐章。我觉得它很有意思，跟其他协奏曲处理得不太一样。当然我没有看谱子分析，具体说不出妙在哪里。但根据我个人听音乐的经验，我觉得你慢板乐章写得特别好。

斯塔基：我事先也不知道这个乐章会如此重要。后来我才发现它是整个曲子的核心。可能因为它是变奏曲式，最后一个变奏是非常情绪化的。从整个大的结构来看，作品其实跟传统交响乐一样，我把三、四乐章并在一起

了，第二乐章既是慢乐章也是一个诙谐曲乐章。

钱仁平：扮演了两个角色？

斯塔基：对。一般慢的、一般快的、再慢一点、再快一点、再慢一点、再快一点这样交错在一起的。因为是乐队协奏曲，用变奏曲式写也是给乐队更大机会能够发挥各个乐器的长处。

钱仁平：无论是三乐章的协奏曲，还是四乐章的交响曲，末乐章对作曲家来说总是一个挑战。

斯塔基：经常是。但是这个作品的末乐章是先写完的。因为我写的时候并没有对整个作品有个很鲜明的想法。最后一个乐章是7分钟，我把它写得很明亮，很有激情。然后我觉得这应该是结束了，最后一个乐章。后来我就反过来写，重点写了第二乐章。然后再是第一乐章，像个序曲。有时候我也不知道接下来会怎么写，之后才慢慢衍变出来。其实我特别想知道怎么去发展，但有时候就是没办法预料。

钱仁平：《第二乐队协奏曲》我是第一次听。我喜欢作品第一、二乐章，特别是第二乐章。但是要说不怎么喜欢第三乐章的原因是，我感觉听很多的末乐章，都有种相似的感觉。我不清楚是不是末乐章就得这么写。

斯塔基：《第一乐队协奏曲》是1987年写的，这部作品是2003年写的，间隔了十几年。

钱仁平：您的乐队协奏系列在中国影响很大，各种词典或音乐欣赏书里面都提到了，特别是“第一”。你在写“第二”的时候有没有一些特殊的想法，构思上有什么不同？

斯塔基：这让我很惊讶啊。“第一”在美国没多大影响，没想到在中国有很大的影响。那个曲子演过三次之后，后来就没演了。写第二部的时候并没有刻意去考虑两者的联系。现在回顾来看，15年来我的写作风格变化了很多，更加清晰了，简单化了。尽管这样，《第二乐队协奏曲》末乐章的某一段落跟《第一乐队协奏曲》的某一段落还是遥相呼应。这是潜意识地加上去的。尽管自己在向前走，但是总会被原来的东西绑着，因为总是自己的东西。我现在在写一个室内乐队协奏曲，有点“第三”的意思。总共20分钟，写给稍微小点规模的乐队编制，但也是一个协奏曲。

钱仁平：是单乐章还是多乐章？

斯塔基：连贯的6个乐章。分别“不是太慢也不是太快”，“慢一点”、“快一点”、“再

一点"、"再快一点",这个曲子的结构就像《第二乐队协奏曲》的第二乐章一样。今年3月份会首演。

钱仁平：上午我们在座谈会上谈了很多教学问题,作曲是个最难教的一门课程。我想听一下您对12～18岁这个年龄段的作曲学生有没有什么建议。

斯塔基：我从来没有教过这个年龄段。美国没有音乐学院附中那样的学校。专业学音乐的中学生平时在普通中学上课,每周会来音乐学院的预科班上一节讨论课。你们这边从这么小就让孩子进行专业的学习和训练,有没有发现一些不足的地方呢?

钱仁平：这个问题我很有发言权。我当过作曲系主任,也在音乐学院附中教过作曲。有段时间我们从高中一年级开始招作曲专业学生,后来觉得还不够,又从初中一年级开始招。无论是从高一还是初一开始招生,我们都会遇到很多的麻烦。但是既然有这样一种体制,我考虑更多的是如何来教,如何发掘一个很好的作曲苗子。当初武汉音乐学院的做法是在初中阶段淡化作曲主课,而强调基础课,钢琴演奏啊、视唱练耳啊、基本乐理等等。到了高中,按照教学大纲规定还要学和声。

斯塔基：这个做法很对。在美国我教过很多中国学生,他们的功底像视唱练耳、音乐理论什么都比美国学生要好。

钱仁平：但是因为有高考,进入高中阶段我们不得不应付考试。考什么?考作曲、乐理、视唱练耳、和声。作曲考歌曲写作和简单的钢琴曲,和声考得还比较深。我教过高中作曲专业学生的和声,同时会结合一点复调的写作,目的是希望能否对创作有所帮助。但是中国高考这种体制的力量是很大的。很多教育上的问题也都出在考试上面。这个时候老师的角色就很重要,怎样在体制之下激发学生的能动性,尽可能让他健康地往前走。

斯塔基：中国学作曲的同学是不是对中国传统音乐和西方传统音乐都有很好的了解?从传统音乐过渡到现代音乐是个什么样的情况?

钱仁平：这是个很大的问题,是个很好的问题。在我们国家其实就是"四大件"和"作曲"教学之间的关系。这一点一直很困扰,到现在没有很好的办法。但在我们上海音乐学院,我们的配器课基本解决了这个困扰。恰恰配器是最容易解决这个困难的。但是在和声,在音高方面就很难。

斯塔基：对美国学生来说,也是同样的问题。我前段时间教了一个大学四年级的

学生，也是有一定的音乐基础了，给他分析巴托克的音乐，但他说他不喜欢无调性音乐。其实巴托克根本不是无调性音乐。只能说这样的音乐超出了他的接受能力。

**钱仁平**：刚才我们一直在讲理论跟创作，特别是传统理论怎么样走向我们当下的创作，也不是说毫无办法，我们中国的做法是作曲主科老师可能跟您刚刚说的一样，带着学生分析大量的近现代作品。然后开设一些选修课程，关于现当代音乐的选修课程。主科老师给出什么范例，就要看老师的水平了，这很重要。

**斯塔基**：我个人觉得从巴赫到勃拉姆斯这些作曲家身上学到的东西，一生都会受用。我知道卢托斯拉夫斯基对音乐结构上的一些想法，包括对音乐心理学方面的一些想法，很大一部分都是来源巴赫、贝多芬等作曲家的。这个对我来说也是深有影响的。尽管时代跨越很大，但原则是相通的。

**钱仁平**：你写了第一本关于卢托斯拉夫斯基的专著是吗？

**斯塔基**：差不多算吧。

**钱仁平**：80年代的时候卢托斯拉夫斯基在中国很热，对他的研究主要集中在了有控制的偶然对位，这是卢托最重要的一个作曲技法吗？

**斯塔基**：说它重要那是因为它是有控制的。对和声的结构是有控制的，和声并不是乱来的。这对整个织体组织来说是需要功夫的。

**钱仁平**：这个技术对卢托来说是不最重要、最有特色、最有代表性的一个技法？

**斯塔基**：60年代的时候这个技法比较重要，后来的写作可能慢慢的淡化了。这是他写作生涯中的一个阶段吧。在他的《第四交响曲》中，这个技法只用了少数几个特别的片段。作为他的学生，学习过他的技法，但很早我也就不用了。

**钱仁平**：我们再转回作曲教学这个话题，上午座谈会的时候听您讲康奈尔大学的教学情况。比如一个教授带两、三个学生，学生在任何时段都可以去找老师聊天。这一点很好。我们这里不是这样。学校给学生定个点来上课，带作业来给老师看。老师快速翻阅学生的作业，就这么短短的十分钟或者一刻钟，他怎么样给学生一些建议呢？当然，单纯的技术训练习题可以，比如说模仿写作，老师会讲你可能哪儿模仿得不好。但是当学生进入自由创作的时候，我们的老师如何给学生一些建议？

**斯塔基**：这个问题是非常好的。教作曲非常难。我的方法就是问学生问题。因

为有些问题很有可能学生自己都忘了问他们自己。

钱仁平：这个问题我也问过怀纳教授，不过您的回答我更喜欢。下面我们来现场试验一下，我请您给我的作品把一下脉。

斯塔基：好啊。很荣幸。

钱仁平：作品的音响是 Midi 做的，我们可以听一点片段。然后请斯塔基教授给一点建议。我不算是作曲家，应该说我不追求作曲家，主要还是音乐理论研究的。但是我会偶尔写点作品，我写这些作品是希望更好的研究理论。

斯塔基：你写音乐是作为了解音乐、分析音乐的一个途径？

钱仁平：有这样的一种期望。至少对我的理论研究有多少辅助作用吧。

斯塔基：可通常来讲是反过来的，分析音乐是为了创作音乐。

斯塔基教授开始看乐谱

钱仁平：这部作品 2006 年就开始写了，但一直写写停停。里面用了一首中国民歌《小路》。但是这首歌是在最后的三分之一处才出现的，前部分是用民歌里的核心音程作材料，听起来相对比较不协和一些，最后是民歌完整地出现，有一些倒装变奏的意思在里面。

斯塔基：非常高的女高音啊！

钱仁平：唱起来很有难度。比如说这个地方是从前面的乐队过渡过来的，演唱起来是比较困难。我希望是西北原生态的民歌手来唱，他们唱的话就非常好了。

斯塔基：看起来你喜欢这种对主要和声进行点缀，使用各种各样的变化音点缀它们。

钱仁平：这个作品所有的音高都来自那首民歌。纵向上开始可能复杂一点，听起来不太协和，但是到了最后有点像民间音乐的做法。从复杂到简单。

斯塔基：感觉得到是在慢慢慢慢地变化，这个很好。我对中提琴声部比较担心，我以前是中提琴手。

钱仁平：我写的时候比较少地考虑演奏上的问题，只顾着把音高结构还有织体体现出来。

斯塔基：这些大和弦非常好听。

钱仁平：横向的曲式跟纵向的和声花的精力更多些，但是管弦乐法上面考虑得相对少了一些。

斯塔基：我很担心像这样的写作手法(指在乐谱某一出)，我经常会放一个木琴或双簧管来点缀。

钱仁平：对对。这里的节奏我想象中是有一点那么美国摇摆节奏。这个作品是献给谭小麟，他在耶鲁学习过。

斯塔基：一共多少段？

钱仁平：应该是4段。

斯塔基：(指着乐谱)这个织体非常好。这个升F和C有点像《彼得鲁什卡》里面那个和弦，有点像但又不是。女高音这里才进？

钱仁平：对。

斯塔基：感觉也是非常有意思啊。女高音也是一直坐在那里，到最后才唱。就像马勒的做法。

钱仁平：这个问题我想过，我不会让那个女高音一直坐在前面，可能是在某一个时候她悄悄地走上来。

斯塔基：从这里开始，织体开始跑开了，变得非常轻。不错。你没用竖琴？

钱仁平：没有用。

斯塔基：竖琴也是可以点缀一下的，这样重音会做得效果更好。这里中心音是降B？

钱仁平：最后三分之一几乎是有调性的。

斯塔基：这是降A还是还原A？

钱仁平：还原A。在民歌里也是这样的。D、升F、A，原始民歌就是这样。

斯塔基：速度始终还是很快。结构非常清晰、干净。你使用了不少重复，听众可能会比较能接受。我也很喜欢重复。它会显得你的曲子非常清晰。有一些现代音乐里面把重复就给禁止了。我觉得不能这样做。

钱仁平：请多批评两句吧。当然已经讲了好几个缺点了，比如说乐器法的问题。

斯塔基：我唯一担心的是，有一些很精致的段落，但整体的支撑好像不够。就像这些地方可能对木管来说比较简单一点，但对弦乐来说可能就有点困难了。如果演奏了，那样反馈得可能更直观一点。

钱仁平：这是我一辈子上得最好的作曲课。

斯塔基：我非常想听这一段大和弦，效果会很棒。这样写法非常好。

钱仁平：非常感谢斯塔基教授，我很羡慕您，更是尊敬您。这么短的时间，一个完全陌生的作品，或者说对我也完全不了解的情况下，能够看到这么多细节和提出这么好的建议，我觉得非常了不起。刚才您也说作曲很难教，但我觉得您教得很棒。

斯塔基：我喜欢这个作品。

钱仁平：谢谢。这个作品其实是我的第一首大型的管弦乐作品，以前写过室内乐。

斯塔基：作曲也是一个非常孤独的行业，需要同行之间多交流。有时候是需要外界对你作品提出意见的。这方面我从我的老师——卢托斯拉夫斯基身上我学到了很多。在业界怎么做人也是很重要的。我自己感到欣慰，因为我也一直在这样引导我的学生们。

钱仁平：再次感谢斯塔基教授。我这里有一盒中国茶，叫六安瓜片，它可能并不著名，但是我觉得比龙井好喝，送给您。

中国新音乐年鉴2011

# 文献综述

New Music in China

柒

钱仁平

# 音乐理论研究之研究

**0.0.0** 本年度音乐理论研究，总体来看，“作曲技术理论”之“和声”、“曲式”、“复调”、“配器”等“四大件”，以及对电子音乐的综合研究等，出现了一批质量较好的论文；“和声”与“复调”的比重，在一定程度上超过了“曲式”与“配器”，这与“2010全国和声复调教学研讨会”的推动密切关联；作为传统“四大件”延伸与整合的音乐分析，继续占据着本年度音乐理论研究的“半壁江山”。

**1.0.0** 对于整个大的艺术门类来说，本年度最为重要的事件就是国务院学位委员会审议通过了将艺术学提升为门类的议案，这标志着我国艺术学学科摆脱了长期困扰自身建设和发展的尴尬，并迎来了按照艺术的自身规律和特性独立发展的大好时机。但是，面对诸如艺术学学科学位体制、学科目录、评价体系等多项任务仍十分艰巨。为此，贾达群的《关于我国艺术学学科学位体制及二级学科目录设置等问题的思考》一文经过作者较长时间的思考、调研与实践，对上述艺术学学科的学科特性、学术范畴、学理框架的进一步确立，学科内不同类型学位的区分、称谓以及设置，艺术表演与应用实践型博士学位的合理设置，MFA学位的优化调整，既遵循教育规律又符合艺术规律的评价体系的建立，以及学科级层目录与专业方向的对应关系等方面，从“关于目前的学位体制”、“关于人才培养类型”、“关于学位类型”、“与国际通行学位对应情况”、“学位类型与评价体系的对应关系”、“关于二级目录的制定”等六个方面进行了说明。论文认为：经成为独立学科门类的艺术学，应该在自身领域创造性地构建和设置理性、规范的学位体制、学科目录和评价体系，以顺畅地开展学科建设和人才培养，并有效地实施各学科类型的学术等值评估。通过艺术学自身的学术发展、学科建设及其学术成果，一方面彰显自身的科学性和独特性，另一方面也以其宽广的视角、多样的表达方式，挖掘并证明人类表达自身对世界的看法、自身与自然的各种关系以及这些关系的演化

发展的多元认知能力。

**2.0.0** 本年度有关音乐分析、曲式学、音乐形态及综合技法方面的研究数量较多。对本土专业音乐创作的关注，仍然主要以“音乐评论”的角度切入，相关内容纳入音乐评论单元综述。学界期待结合本土音乐创作实践的理论研究与探索的进一步深入与发展。

**2.1.0** 钱亦平的《20世纪下半叶音乐语言特点及结构类型》，从20世纪下半叶的音乐文化倾向及音乐语言特点，音乐作品的构成特点及常规类型，音乐作品构成的基本参数，其他流派及结构特点四个方面论述了20世纪下半叶音乐语言特点及结构类型。在论文的最后还从五个方面归纳了20世纪下半叶作品的结构类型：(1)有传统曲式的原则；(2)对于20世纪、尤其是下半叶产生的众多复合音乐参数，对于作品结构起决定性支配作用的冠以“某某曲式”；(3)某一或某些音乐要素虽属小层结构现象，但对总体结构起作用甚至主要作用的，采用较为中性的或“模棱两可”的提法；(4)对于以某些流派风格或技术为主导的作品，对于其结构类型亦采用“模棱两可”的提法；(5)对于某些流派风格的作品，遵从学界惯常的提法，如提“简约主义”而不提“简约曲式”。

**2.1.1** 钱仁平的《基于集合思维的1/4音作曲技法——一布列兹〈新婚的面容〉为例》认为：基于集合思维的1/4音作曲技法主要体现在音高结构中的“十二音”与“1/4音”两个“层面”，都分别受到集合思维方式的控制，并进而发生关联。布列兹《新婚的面容》第五乐章，在人声部分的音高集合、乐队部分的音高集合以及人声与乐队的音高集合关系三个层面上，都体现了严密的基于集合思维的1/4音作曲技法特征。文章最后还认为这种技术手段强调了1/4音在作品整体音高结构中的地位，使得1/4音层面的音高逻辑关系与十二音层面统一协调，从而强化了音高组织的结构力，这种处理对保持作品的风格、语言、技术运用的统一性发挥了主要的作用。

**2.1.2** 郭新的《方整性结构内的非方整性划分——约翰·凯奇〈金属第一结构〉中节奏动机的组织原则》(《黄钟》第1、2期连载，责任编辑：田可文)，以美国作曲家约翰·凯奇早期代表作、仅使用金属打击乐器的《第一结构》(1939)为研究对象，认为该作品受勋伯格传授的维也纳乐派逻辑性结构思维和动机展开性变奏的影响，在整体和乐句结构层面上运用他自己发明的按4∶3∶2∶3∶4比例划分的“宏观—微观”的节奏结构体系；而对节奏动机的组织则是基于方整性结构框架内非方整性划分的原则，采用二分与三分节奏时值结合、全音符的奇数划分、对称性的

节奏音值排列、节奏动机间解构与重组关系四种方式设计动机，运用动机的不定次反复、动机交替的横向对称性连接和纵向对位性叠置、动机陈述跨越与不跨越乐句和音色分层的手法组织动机。

**2.1.3** 郑中的《论梅西安音乐创作中的色彩理论》(责任编辑:杨民康)，以作曲家自我诠释的有关色彩和弦以及有限移位调式的理论资料为依据，力图在“文献扫描”的过程中，揭示其独到的色彩理论。梅西安将传统与现代、自由与严格、理性与随机等多种不同理念相结合，喜欢“预制”他的创作素材，60 个色彩和弦表与 19 种有限移位调式的色彩对应组成“声音—色彩体系”，以其“模式化”的音响结构实现了他对色彩的追求，在“主、属、下属”功能意义的前提下，从色彩逻辑需求的维度，构建起不同于传统功能和声进行的模糊且变幻不定的音响效果。

**2.1.4** 冯欣欣《施托克豪森钢琴曲Ⅻ-ⅩⅣ公式化序列创作初探》(责任编辑:田可文)，通过对 20 世纪德国和世界音乐的发展具有重要影响作曲家之一卡尔海因茨·施托克豪森的音乐研究后发现，其“钢琴曲系列”作品创作贯穿作曲家整个创作历程，是一套能够体现施氏一生创作风格的作品集，它包含了作曲家的一些最主要的作曲技法，其中“公式作曲法”又是施氏最具代表性、独创性的作曲法，也是他从 20 世纪 70 年代至晚期创作运用的最主要的创作技法。

**2.1.5** 唐小波的《约翰·亚当斯创作中的象征手法及其结构功能》(责任编辑:高拂晓)，对亚当斯在音乐创作中所使用的三种非常有特点的象征性结构——“磁带圈”(Tape Loops)、“电子门”(Electric Gates)和“榫卯结构”(Dovetailing Structure)的特点及其结构功能进行阐述。认为:运用象征手法来进行音乐创作是 20 世纪作曲家的一种常见现象。一方面，20 世纪作曲家在创作观念上以有意摆脱传统大小调理论体系为主导，并在进行创作时需要建立一种新的结构逻辑建构其作品;另一方面，作曲家试图通过引用音乐本体以外的某种来自日常生活的现象或者其他学科的概念，并有效地运用到音乐创作中，使音乐获得新的结构逻辑，同时彰显作曲家本人所渴望和努力追求的新个性。

**2.1.6** 郭龙的《神圣简约主义十二音序列音乐——约翰·塔文纳〈阿赫玛托娃安魂曲〉写作手法分析》(责任编辑:马林)，十二音序列音乐与简约主义音乐是 20 世纪先后产生的重要音乐流派，简约主义音乐在其本质上与十二音序列音乐是对立的。文章通过对《阿赫玛托娃安魂曲》的分析，研究其中的宗教音乐元素以及将十二音序列音乐与简约主义音乐结合起来的途径。文章还认为:神圣简约主义十二音序列音乐除了材料和对材料的某些运用方式与中世纪和东正教音乐上的

联系外，对十二音序列的主题化处理和主调化处理使得十二音序列的运用不但完全不同于新维也纳乐派的理念，也不同于后来发展出来的音级集合理论。

**2.1.7** 纪德纲的《卡特时间性创作思维主导下的结构生成技术——以其五部弦乐四重奏为例》(责任编辑：吴晓丹)，以卡特的五部弦乐四重奏为研究对象。重点关注卡特在时间性创作思维主导下的一些独特的结构生成技术。这些技术主要包括节拍转换、速度素材的组织技术以及织体形态的建构等。通过分析这些技术构成以及在表现音乐时间性方面的独特意义，为把握卡特的创作思维特征和深入理解其复杂性、流动性和戏剧性音乐风格服务。

**2.1.8** 刘洁的《论肖斯塔科维奇对奏鸣——交响套曲的革新》(责任编辑：田可文)认为：奏鸣——交响套曲是古典交响乐、奏鸣曲、协奏曲和四重奏等室内乐所广泛采用的结构形式。20 世纪作曲家肖斯塔科维奇在大量运用此结构形态的同时，使它们获得了更多样化的发展，也逐渐形成了独具个人特色的套曲组织思维，文章主要以肖斯塔科维奇的室内乐为例，来探究其对奏鸣——交响套曲的创新发展。

**2.2.0** 高佳佳的《再论“音乐陈述的结构”——对杨儒怀教授音乐作品分析理论体系的解读》( 责任编辑：温永红)指出：“音乐陈述的结构”是杨儒怀教授音乐作品分析理论体系中的重要组成部分，也是其理论体系的精髓之一。“音乐陈述结构”的称谓、理论概念以及具体分类原则等与很多教科书有相当的差异。通过对“音乐陈述结构”在音乐作品分析与创作中意义和作用的再论述，对其理论核心原则的再提炼，以及对特殊实例的再分析，可以进一步探讨和研究杨儒怀教授 “音乐陈述结构”的理论意义和价值，为读者更全面、更准确地理解该理论打开方便之门。

**2.2.1** 傅涛涛的《融会贯通　独树一帜——杨儒怀教授对曲式与作品分析理论体系的发展与创新》(责任编辑：荣英涛)从五个方面阐述了杨儒怀在曲式与作品分析理论体系中所取得的重要研究成果及其对本领域的发展与拓展所作出的贡献。

**3.0.0** 本年度对电子音乐的研究围绕作曲理论、结构形态、音高算法等方面进行。

**3.1.0** 李鹏云《从“工作室”到“舞台”——电子音乐的表演形式及特征》(责任编辑：温永红)，作为现代音乐分支的电子音乐，随着创作观念和技术手段的不断进步，其表演形式经历了从单一模式逐渐向多元模式的过渡：早期的电子音乐基本是以“音箱 — 听众”为主的单一表演形式，后来，逐渐加入了“演奏(唱)”、“舞蹈”、“图像(形)”、“灯光”、“动作传感”、“装置”、“实时处理”、“实时网络传输”等元

素，形成了现阶段的多元表演形式。

**3.1.1** 李嘉的《电子音乐创作思维在声学乐器中的实现特征——从具有电子音乐工作经验的作曲家谈起》（责任编辑：高拂晓）指出：在声音想象的指引和启发下，20 世纪中期作曲家笔下的声学乐器作品所呈现出的音乐语言、音乐组织方式以及最终的声音结构形态已出现与电子音乐创作思维相似的新特征，如材料整体化、要素微观化、结构渐变化等。电子音乐的发展已一直持续至今，参与电子音乐工作的作曲家数量也处于日渐增长中，这无疑是促进电子音乐发展的重要因素之一，也是促进现代音乐持续发展并使之具有新的生命力的重要因素之一。

**3.1.2** 邵青的《皮埃尔·乔得洛斯基〈对话/自省〉的声音组织及结构形态初探》从声音组织与结构形态入手对法国当代作曲家皮埃尔·乔得洛斯基为独奏长笛与预制电子媒介而作的《对话/自省》进行分析，以探寻电子音乐、电子音乐与常规乐器相结合的作品之创作手法与结构方式。

**3.1.3** 申涛的《音高的算法生成与结构对应》（责任编辑：田可文）指出：在算法作曲中，音高发展是以某种算法原理为规则，由音高生成以及音高控制（包括选择、组织、变化等等）两个部分共同完成的。作为底层原理的算法决定了所生成音高的结构形态以及可控方式与程度。文章以算法作曲中三种常用的音高生成方式作为讨论对象，以 Max/MSP 软件作为操作平台搭建算法模式，通过实例分析，论述不同音高生成方式的特点，以及算法思维与音高结构的基本对应问题。

**4.0.0** 本年度和声领域的研究成果丰富，除了继续保持对 20 世纪现代和声技法研究保有高度热情外，也对民族和声研究密切关注。

**4.1.0** 刘涓涓的《从有机的音高结构到多变的音响组织——析韦伯恩〈五首管弦乐曲〉（Op. 10）第一首》（责任编辑：田可文）论述了在自由无调性音乐中，曲式结构、音高结构和音响结构这三者的关系；集合群在自由无调性作品中的发展与联系；并以阿伦·福特的音级集合理论为分析手段观察新维也纳乐派作曲家安东·韦伯恩自由无调性作品《五首管弦乐曲》（Op. 10）的第一首。分析结果说明，这首作品不仅自身具有严谨的音高逻辑，作为五首管弦乐曲中的第一首，也对后面四首作品作了音高材料的预置，是整体结构的暗示与缩影。同时，韦伯恩不仅利用核心集合组织作品的音高结构，也用来组织音响结构。

**4.1.1** 郑荣达的《和声功能及其声学原理》（责任编辑：田可文）认为，和声的“功能”和“色彩”的形成，主要取决于它内在的物理声学属性。文章从声学的角度，揭示和解读和声的自然属性，并希望借此改变理论研究与教学中只知其然不

知其所以然的现状。

**4.1.2** 樊祖荫的《五声性调式和声的调性扩张技法研究——以中国当代作品为例》，从"运用调关系交替技术扩张调性"、"运用三度关系扩张调性"、"运用声部线性进行关系扩张调性"与"运用调性复合关系扩张调性"等五个方面来探索和声手法的扩展途径。并从中归纳出五声性调式和声调性扩张技法的某些带有共性的典型特征：其一，突出五声性旋律；其二，充分利用和发挥五声性调式的"变音"资源；其三，在五声性调式和声中运用调性扩张技术，使和声的色彩功能大大增强，它与五声性的调式色彩相结合，常产生奇妙变幻的和声音响。

**4.1.3** 王自东的《利盖蒂〈音乐探索〉及"十二音全集"音高构造法研究》，以利盖蒂的钢琴作品《音乐探索》*Musica Recer-cata* 为研究对象，并重点研究其音高结构思维中的十二音倾向。通过利盖蒂研究创作早期具有独特的音高构造思维，展现该套曲的核心音程贯穿模式以及整体布局，重点研究该套曲整体构造中所蕴藏的"十二音全集音高构造法"的内涵，再通过历史上部分作曲家的作品实例，进一步探索该音高构造法的形成轨迹和历史逻辑。

**4.1.4** 王萃的《武满彻和声技法中的传统因素》（责任编辑：高拂晓）认为：20世纪日本现代作曲家武满彻成功地将东方与西方、传统与现代的不同审美融会贯通于鲜明的时代音乐语汇之中，开创了独特的音乐风格。探究武满彻的音响世界，不可缺少对他和声语言的深度了解。虽然他的音乐语言是现代的，但在其现代和声技法中所蕴含的诸如和声主题的重复及其变异、和声进行中模式化的逻辑进行、终止式等方面存在的传统因素却是他作品风格的重要体现。

**5.0.0** 本年度有关复调研究的成果质量继续保持稳定。

**5.1.0** 徐孟东的《倒影对位研究——兼及逆行对位、逆行（倒影）模仿技术的进一步探讨》，倒影对位、逆行对位以及逆行模仿对位写作技术形成于巴罗克艺术时期，又在20世纪获得新的发展并成为现代音乐创作技法一个重要组成部分。文章提出了完全倒影对位、不完全倒影对位这一对新的概念，并主要对多声部不完全倒影对位的教学和写作提出了解决方案；还进一步探讨了同步反向对位的含义。文章还对逆行对位、逆行模仿对位技术等进行了进一步的深入研究探讨，提出、讲授了二重变形（逆行）模仿的概念与写作方法。

**5.1.1** 刘永平长期致力于现代音乐复调技法的研究，从2006年开始陆续发表了"现代音乐复调技法"的系列研究文章，他的《偶然对位及其定位结构——现代音乐复调技法系列研究之七》（责任编辑：田可文）认为：1980年代以来，国内学

术界对“偶然音乐”的研究主要侧重作家作品、风格发展以及美学观念等领域，而针对“偶然对位”这一技术理论的专题研究则大多零星散落在对其他问题的探讨中而不够集中和突出。如果说无调性的序列音乐都存在着特有的复调思维和技法，那么在无节拍的偶然音乐中理应含有独特且富艺术魅力的对位技术。文章通过深入探讨偶然对位的内涵特征、产生发展及其和声与旋律的定位结构等问题，进而揭示了这种现代音乐复调技法所特有的本质和规律。

**5.1.2** 李忠勇的《自由对题的飞翔空间——赋格写作研究之二》（责任编辑：马林）作为《三个基本数据 一张设计图式》（发表于《音乐探索》2007 年第 1、4 期）的续篇，从对题在赋格中使用的情况，自由对题的素质，写作特点之比较等方面，阐述了自由对题使用现状、实际价值，试图让这一被忽略的，然而又独具特色的复调音乐表现手段，引起作曲者、教学者、研究者的关注。

**5.1.3** 孙晓烨的《勋伯格〈第三弦乐四重奏〉中的序列模仿技法》（责任编辑：李小戈）文章以勋伯格的《第三弦乐四重奏》为主要研究对象，从复调角度分析作品，对十二音序列与模仿技法的结合运用进行了简要的论述。进而认为：序列作品脱离调性而很难使听众抓住主题的旋律特征，因此，通过不同的模仿技术对“变化多样”的旋律加以听觉上的巩固就显得尤为重要。模仿作为一种作曲技法随着作曲家创作思维的更新也进行着相应的变化，它不仅仅局限于相同或相似旋律相继出现的传统形态之中，在结合了新的音高材料的同时，还融入十二音序列理论，使它的发展与十二音序列紧密联系在一起，这就形成了序列模仿。

**6.0.0** 今年有关配器的研究，在数量上来看虽然几乎是历年来最少的，但整体质量较高。

**6.1.0** 周湘林的《音色音乐的早期探索——杨立青大型管弦，〈忆〉的音色音响要素浅析》通过对杨立青留学德国期间创作的大型管弦乐《忆》的分析，揭示了其注重新音色的发掘、演奏法的革新、音色变化的处理、音色成为作品整体构思的重要手段等特征，进而充分认识到这些早期探索对于中国现代音乐创作的推动作用和深远的历史意义。

**6.1.1** 尹明五的《音色的结构作用——论卢托斯拉夫斯基〈第二交响曲〉音色对比与配器布局》从音色对比和配器布局两个方面分析了卢托斯拉夫斯基的《第二交响曲》，认为作曲家以音色一音响特征的处理，作为形成作品结构的重要手段进行创作，同时其艺术审美观，富于个性化的技术手段和音乐语汇，使他的创作特别是《第二交响曲》等成熟时期的作品，成为了 20 世纪音乐宝库中的瑰宝。

**6.1.2** 靳竞的《论泽纳基斯作品〈Metastaseis〉的线性音响形态》（责任编辑：刘永平），法籍希腊裔作曲家泽纳基斯（Iannis Xenakis，1922～2001）的“随机音乐”（Stochastic music）理论建立在纯粹理性的数学运算之上，作品则实践了随机理论。文章通过对泽纳基斯 *Metastaseis* 这部作品的结构布局、配器、织体等进行研究，论述其音高组织手法的“音丛”和“音高连续体”技法的形式及其音响形态的重要构成方式。

**6.1.3** 郑刚的《音色旋律的发展与变异——“踏板旋律”研究》（责任编辑：齐琨）系统阐述“踏板旋律”对音色旋律的发展与变异，认为音色在 20 世纪管弦乐创作中受到前所未有的重视，这种强调音色表现力的创作观念带来许多新的创作技法，催生出许多新的音乐风格。

**6.1.4** 郭新《民歌配置方式的衍变和对整体音响及特殊音效的组织——配器的传统思维与现代语汇在陈怡〈歌墟〉中的运用》（责任编辑 张宝华）通过对陈怡管弦乐曲《歌墟》在民间旋律的器乐化改编和配器思维与语汇的运用方面的分析，说明她是在尊重中国音乐传统中重视旋律表现的创作思维，遵循乐器法自然发声规律和传统配器法则基础上，发掘和发挥乐器最擅长的演奏手段，在保持原民间曲调的音乐表现特征基础上，改编而融入现代的无调性作曲技法和现代配器语汇，创作出有发展层次、色彩斑斓又浓淡各异的音响效果、完整而富有表现力、又有现代气息的器乐作品。

**7.0.0** 本年度既是国家“十二五”规划的开局之年，也是“艺术学”提升为门类的关键之年。一方面，我们欣喜地看到，本年度音乐理论研究，取得了较为丰硕的成果。另一方面，也需引起关注的是，尽管论文数量大幅增加，但真正具有创新意义乃至学科意义的成果还不够丰富。一段时期以来，跨学科、综合性研究取得了一定的成果，但切入视角的多元乃至模糊，从某种程度上制约了“音乐理论”研究的深度，乃至模糊了“音乐理论”目标与任务的明确指向。尽管音乐理论并不能立竿见影于创作实践，但“理论研究迷失”与“音乐创新乏力”则密切关联。第三，对中国高等专业教育事业乃至社会音乐文化生活影响深远的音乐基础理论（俗称“基本乐理”）研究，也需要专业音乐理论工作者高度重视，很多基本概念亟须厘清，很多相关课题亟待深入，“基本乐理”实乃“音乐基础”！

还有一个值得关注的表征是，“国家级”“金钟奖”理论评奖，已将本与“小”音乐学理论平分秋色的“音乐理论”（传统意义上的“四大件”及其综合），弱化为“四分之一”乃至“八分之一”了。这首先需要音乐理论界同仁反思并进取，然后再斟

酌金钟奖理论奖评奖章程的妥帖与否。毕竟，相对于五彩斑斓的其他音乐比赛奖项，这个罕见的音乐理论奖对于寂寞的音乐理论研究者而言，是值得珍视甚至争取的。能力有限但志存高远的《中国新音乐年鉴》，也应该在条件许可的前提下，适时举办音乐理论评奖，共同促进中国音乐理论事业的发展与繁荣。


参考文献：

**陈鸿铎**

2011a：《陈晓勇〈第一弦乐四重奏〉创作特征分析》，《南京艺术学院学报 音乐与表演》第1期。

2011b：《在创作观念、技法和钢琴音响表现力上的一次成功探索——析陈晓勇钢琴系列作品〈日记Ⅰ〉》，《星海音乐学院学报》第1期。

2011c：《略论跨学科研究方法在音乐分析中的运用》，《黄钟》第4期。

**陈国威**

2011：《音色结构与集合结构功能的整体结构控制——威伯恩〈管弦乐小品五首〉Op. 10，No. 1 的结构力途径》，《音乐探索》第4期。

**樊祖荫**

2011：《五声性调式和声的调性扩张技法研究——以中国当代作品为例》，《音乐研究》第5期。

**冯季勇**

2011：《斯特拉文斯基和声语言及配器风格研究》，《交响》第2期。

**冯欣欣**

2011：《施托克豪森钢琴曲Ⅻ～ⅩⅣ公式化序列创作初探》，《黄钟》第1期。

**傅涛涛**

2011：《融会贯通 独树一帜——杨儒怀教授对曲式与作品分析理论体系的发展与创新》，《人民音乐》第11期。

**高佳佳**

2011：《再论"音乐陈述的结构"——对杨儒怀教授音乐作品分析理论体系的解读》，《中央音乐学院学报》第4期。

**顾之勉**

2011a：《"微变奏"导论》，《人民音乐》第5期。

2011b：《论相位》，《沈阳音乐学院学报》第2期。

**郭　龙**

2011：《神圣简约主义十二音序列音乐——约翰·塔文纳〈阿赫玛托娃安魂曲〉写作手法分析》，《音乐探索》第2期。

**郭　新**

2011a:《方整性结构内的非方整性划分——约翰·凯奇〈金属第一结构〉中节奏动机的组织原则》(上),《黄钟》第1期。

2011b:《方整性结构内的非方整性划分——约翰·凯奇〈金属第一结构〉中节奏动机的组织原则》(下),《黄钟》第2期。

2011c:《民歌配置方式的衍变和对整体音响及特殊音效的组织——配器的传统思维与现代语汇在陈怡〈歌墟〉中的运用》,《沈阳音乐学院学报》第1期。

2011d:《音乐"留白"使"洋"声传古韵——刘庄〈风入松〉中文化传统与现代技法的整合》,《中国音乐》第3期。

**纪德纲**

2011a:《卡特时间性创作思维主导下的结构生成技术——以其五部弦乐四重奏为例》,《天籁》第3期。

2011b:《卡特时间性创作思维主导下的结构生成技术——以其五部弦乐四重奏为例(下)》》,《天籁》第4期。

**姜　蕾**

2011:《阿伦·福特眼中的"音乐分析学"》,《人民音乐》第2期。

**靳　竞**

2011:《论泽纳基斯作品〈Metastaseis〉的线性音响形态》,《黄钟》第2期。

**李　嘉**

2011:《电子音乐创作思维在声学乐器中的实现特征——从具有电子音乐工作经验的作曲家谈起》,《中央音乐学院学报》第4期。

**李鹏云**

2011:《从"工作室"到"舞台"——电子音乐的表演形式及特征》,《中央音乐学院学报》第1期。

**李忠勇**

2011:《自由对题的飞翔空间——赋格写作研究之二》,《音乐探索》第3期。

**李　楠**

2011:《复调音乐民族化的模仿平行音倒影技术要求》,《沈阳音乐学院学报》第4期。

**刘　丁**

2011:《节奏的组织与结构——里姆〈小品〉中节奏的分析》,《黄钟》第1期。

**刘冬云**

2011:《拉威尔钢琴组曲〈镜子〉的和声技法及其创新》,《音乐研究》第4期。

**刘　洁**

2011:《论肖斯塔科维奇对奏鸣——交响套曲的革新》,《黄

钟》第 1 期。
**刘涓涓**
2011:《从有机的音高结构到多变的音响组织——析韦伯恩〈五首管弦乐曲〉(Op.10)第一首》,《黄钟》第 2 期。
**刘　奇**
2011:《莫里斯・奥阿纳音块技术初探》,《黄钟》第 1 期。
**刘文平**
2011:《施尼特凯〈第二小提琴奏鸣曲〉和声研究》,《天籁》第 3 期。
**刘旭娜**
2011:《勃拉姆斯三首钢琴奏鸣曲和声研究》,《沈阳音乐学院学报》第 2 期。
**刘永平**
2011:《偶然对位及其定位结构——现代音乐复调技法系列研究之七》,《黄钟》第 4 期。
**罗赛芬**
2011:《传统的延伸、创新及超越——中国作品中的现代音乐复调技法》,《音乐研究》第 6 期。
**朴　英**
2011:《史蒂夫・莱赫的简约主义音乐初探》,《沈阳音乐学院学报》第 3 期。
**钱仁平**
2011:《基于集合思维的 1/4 音作曲技法——一布列兹〈新婚的面容〉为例》,《音乐艺术》第 3 期。
**钱亦平**
2011:《20 世纪下半叶音乐语言特点及结构类型》,《音乐艺术》第 1 期。
**邵　青**
2011:《皮埃尔・乔得洛斯基〈对话/自省〉的声音组织及结构形态初探》,《音乐艺术》第 2 期。
**申　涛**
2011:《音高的算法生成与结构对应》,《黄钟》第 3 期。
**孙晓烨**
2011:《勋伯格〈第三弦乐四重奏〉中的序列模仿技法》,《南京艺术学院学报 音乐与表演》第 1 期。
**唐小波**
2011a:《简约主义音乐创作技法之"附加过程"研究》,《星海音乐学院学报》第 1 期。
2011b:《约翰・亚当斯〈灵魂升华〉的"后简约主义"创作技法研究》,《音乐研究》第 5 期。
2011c:《约翰・亚当斯创作中的象征手法及其结构功能》,《中央音乐学院学报》第 4 期。

**唐　勇**

2011:《普罗科菲耶夫〈第九钢琴奏鸣曲〉第一乐章半音化技法》,《沈阳音乐学院学报》第2期。

**王　萃**

《武满彻和声技法中的传统因素》,《中央音乐学院学报》第2期。

**王自东**

a:《利盖蒂〈音乐探索〉及"十二音全集"音高构造法研究(上)》,《音乐研究》第3期。

b:《利盖蒂〈音乐探索〉及"十二音全集"音高构造法研究》(下),《音乐研究》第4期。

**徐孟东**

2011:《倒影对位研究——兼及逆行对位、逆行(倒影)模仿技术的进一步探讨》,《音乐艺术》第2期。

**尹明五**

2011:《音色的结构作用——论卢托斯拉夫斯基〈第二交响曲〉音色对比与配器布局》,《音乐艺术》第2期。

**郑　刚**

a:《音色旋律的发展与变异——"踏板旋律"研究》,《中国音乐学》第3期。

b:《林德伯格管弦乐作品〈坎蒂加〉变奏技法研究》,《天籁》第4期。

**郑荣达**

2011:《和声功能及其声学原理》,《黄钟》第4期。

**郑　中**

2011:《论梅西安音乐创作中的色彩理论》,《中央音乐学院学报》第4期。

**周凌宇**

2011:《浅谈门德尔松几首〈无词歌〉的创作及其"隐性"奏鸣曲式特征》,《沈阳音乐学院学报》第3期。

**周湘林**

2011:《音色音乐的早期探索——杨立青大型管弦乐〈忆〉的音色音响要素浅析》,《音乐艺术》第4期。

**朱培宾**

2011a:《〈炎黄风情〉复调技法研究》,《星海音乐学院学报》第2期。

2011b:《〈炎黄风情〉和声技法研究》,《天籁》第2期。

钱仁平

# 音乐创作评论之评论

《中国新音乐年鉴》2010 卷首次将“音乐创作评论”从“作曲技术理论研究”中分离单列，对国内影响最广泛的两个音乐评论园地《人民音乐》与《音乐周报》中相关创作评论文献进行述评，获得了音乐界与音乐图书馆学界的关注与肯定。

与此同时，网络化时代的资讯丰富多彩、瞬息万变，如火如荼的新媒体比如短小精干、传播快捷、影响广泛的微博客，简直与音乐评论一拍即合、火花四射。可以这么说，2011 年是中国音乐评论的“微博元年”！有鉴于此，本年度音乐创作评论综述将聚焦“新浪微博”，摘录其中的精彩内容备忘与分享。另一方面，就在这个时候，2013 年早春的早晨，当我最后一次修订这篇文章的时候，猛然发现，不到两年，微博上的音乐评论已经逐渐被娱乐化浪潮以及新兴的微信载体所消解。因此，“微博元年”的音乐评论，更加需要记录与备忘。

而《人民音乐》与《音乐周报》以及其他音乐类学报中有关创作评论文献，则在文后列出目录，供有兴趣的读者深度阅读。事实上，即使这些传统媒介上的文章，随着数字图书馆的普及，现在也越来越方便获取了。

## @田艺苗

田艺苗，上海音乐学院作曲系副教授，音乐评论家。第一条微博发表于 2010－3－21 22:14。

@田艺苗：《春之祭》之后，斯特拉文斯基几乎立刻背叛了自己，从先锋领袖走向了新古典主义。比如这首诗篇交响曲。这些音乐太含蓄，至今不大为人所知。他放弃音响造型，回头寻找音乐线条间细腻的张力演变，回到纯音乐逻辑。也许他发

现,立足音乐史的是巴赫,而非先锋领袖。

转发(131)评论(26) 2011－3－17 17:38

@田艺苗:《秋の曲》,日本作曲家三木稔的作品。三木稔曲风天然,淡泊,没有日本音乐逼近到极致的绝望感。电影《春琴抄》《源氏物语》也是由他作曲。

转发(1828) 评论(311) 2011－8－13 22:19

@段妍頔:大爱肉指拨弦,琴弦与木板震动的质朴声音(2011－8－13 22:45)

@张喵哥:日本筝没有中国筝那么戏剧化的混响和共鸣,却掷地有声,哀而不伤,正是日本文化中的"枯寂"审美。《春琴抄》的音乐清澈,故事残忍,反差鲜明且不留余地。(2011－8－13 23:28)

@刘晓萍:箫声如从石缝中挤出来的清泉,散淡,但了然于胸。这筝如果换成古琴,感觉会不会更好一些?(2011－8－18 17:47)

@倒影与回声:迟钝,没听出妙处。共鸣可能在于这件乐器用户在我国仅次于甚或超过钢琴?(2013－2－3 22:19)

@田艺苗:爱沙尼亚作曲家阿沃·帕特的钢琴曲,《给爱莲娜》(*Fur Alina*),这是帕特转型为"静默的作曲家"的第一个作品。全曲以 b 小调主三和弦为基础,类似中世纪的平行复音音乐,简单,透明,像一个长时间沉浸在寂静与自我探寻中的人,听见心里流出的真实的声音。

转发(86) 评论(30) 2011－9－1 20:26

@竹人 ZZ:有这盘! 第一次听到是在旧金山看谭元元的双人舞,漆黑的大台,极简极简,当场被击中(2011－9－1 20:45)

@无主之槌_L:这大概就是欧洲的"新简单主义"吧?(2011－9－1 21:28)

@田艺苗:回复@无主之槌_L:有将阿沃帕特归类为"宗教简约派",但他自己不同意。(2011－9－2 08:42)

@大龄乐盲:最近田艺苗介绍 Arvo Pärt 的 *Für alina*,好听的曲子我也来凑个趣。阿利娜不长,通篇 14 句话,像枚橄榄:第一句两个字,第二句 3 个,第三句 4 个……第七句 8 个,第八句 7 个,逐渐减少,第十三句回到 2 字,最后一句又是 3 字。Pärt 的手稿,14 个句子,偏偏第 10 句尾巴的音上钢笔画了朵小花。

什么意思？(2011－9－3 06:26)

@大龄乐盲：Pärt 说，也没什么，就是这个尾音，要像鲜花一样。所以我就画朵花。(2011－9－3 06:37)

@田艺苗：好多朋友问起，当代的交响乐是什么样？这里推荐格鲁吉亚作曲家坎切利(Giya Kancheli)的《冥河》，为中提琴、合唱与乐队而作。相比古典音乐，他的现代音乐的写法更直接、简洁，自由，弱化装饰音与和声、突破节拍律动。这样朴素、深刻而宽广的音乐是否更接近当下的情感表达？

转发(198) 评论(29) 2011－12－19 21:20

@田艺苗：何训田《虚空之心》。"老子一直在讲空，他说我们之所以能用杯子喝水，因为杯子是空的；我们能住在房子里，也是因为房子有空的部分。最重要的不是有，是无"(蒋勋)。

转发(56)评论(16) 2011－11－27 11:33

## @刘健_品乐堂

刘健(1955～2012)，武汉音乐学院作曲系教授，著名作曲家，理论家、音乐教育家。中国电子音乐学科创始人与有力推动者。第一条微博发表于 2010－11－5 08:39，最后一条微博发表于 2012－1－23 16:51。

@刘健_品乐堂：三百年前的西方音乐形态＋五声调式的影子＋不土不洋的唱法＋一点神经质＝《忐忑》。

评论(2)2011－1－7 16:42

@刘健_品乐堂：我真的痛恨在作品中出现大段完整优美的旋律，一旦旋律响起，音乐的动力就消失了，音乐就似乎要死亡了，就像那养尊处优的生活，虽然有滋有味，却让人没了活力。可我这样的俗人，免不了要塞点这样的旋律在作品中。后果是，一个星期了，都在寻找一种摆脱这种"舒服"状态的方法，让音乐继续"私奔"。

转发(9)评论(10) 2011－5－18 22:35

@刘健_品乐堂：音乐是什么？它只是一个表情。它可以是莞尔一笑或凄然泪下，仅属于你自己。也可以是一切向别人表达的喜怒哀乐，这是你和知音者的共鸣。还可以是谄媚的笑和虚假的泪，它不属于任何人，只是临时带上的面具。当然，如果你的表情足够迷人，它就能成为商品，属于你的粉丝。

转发(15)评论(17) 2011－6－8 21:50

@氰化情：但若音乐承载了不真实的情感，永远无法真正打动人啊!!（2011－6－8 21:52）

@刘健_品乐堂：回复@氰化情：所以你会常常听到不动人的音乐。（2011－6－8 21:54）

@氰化情：回复@刘健_放弃期待：不动人的音乐，似乎不是真正的艺术啊！（2011－6－8 21:57）

@刘健_品乐堂：回复@氰化情：把汉斯立克的定义改一下，音乐是“声音的有意味的组织形式”。有时候，音乐不但不动人，还可能杀人。不过从哲学角度来看，杀人也是另一层面的“动人”。（2011－6－8 22:13）

@汪申申：张前主编《音乐美学教程》：音乐是人类为满足听觉感性需要与表现内心感受需要而创造的丰富而有序的声音组合体。（2011－6－10 00:39）

@刘健_品乐堂：【品乐堂】回想昨晚的话题，从“放弃期待”开始，这是我对待新音乐的一种态度，来自于与瞿小松的一次谈话。当我谈及某次奇特的品乐体验时，他认为我之所以能获得新的体验，是因为音乐开始之前，我心中没有任何期待。由此，创作者与欣赏者之间就有了几种微妙的关系(待续)

转发(5)评论(6) 2011－9－2 08:55

@刘健_品乐堂：【品乐堂】(续1)1.作曲家为满足期待而作，这在流行音乐或应用类音乐创作中常见，据说某著名流行音乐人就说过，要写出别人心中的歌；2.作曲家为新的体验而作，这时的音乐模式对于大多数人音乐欣赏者而言，是全新的，当遇上需要满足期待的欣赏者，他会失望、不理解，甚至认为这根本不是音乐。(待续)

转发(9)评论(7) 2011－9－2 09:03

@刘健_品乐堂:【品乐堂】(续 2)3.作曲家为改变期待而作,这样的作品可在多方面满足听众的期待,但努力引入新的要素,让听众逐渐调整自己的接受模式,获得局部的新体验;4.欣赏者先放弃自己的期待,从听到的印象中努力捕捉新的表达模式,获得新的音响体验,这样的方式也许需要较多的品乐经验。

转发(5)评论(2) 2011－9－2 09:10

@刘健_品乐堂:北京国际电子音乐节作品比赛(A 组)即将开始,我的评价标准是:1.有好的声音 2.有好的姿态(主题) 3.有丰富的变化 4.有组织的音乐过程 5.有意味的结构

(20)评论(9) 2011－10－28 14:06

@刘健_品乐堂:今天担任 B 组比赛评委,在昨天的标准上要加一条:演奏与电子声部之间的关系。

转发(1)评论(3) 2011－10－29 14:24

@刘健_品乐堂:【品乐堂】今天欣赏 Giya Kancheli 的音乐,我的话题是:在别的音乐大师的作品中,你能感受到生命,可在 Kancheli 的音乐中,你能感觉到超越生命的永恒。

转发(9)评论(3) 2011－11－3 22:42

@刘健_品乐堂:普普通通的瑶绣,却让我悟到一些作曲的道理。

转发(154)评论(21) 2011－11－6 07:01

@云上景:这个谱子直接演奏是啥效果?(2011－11－6 08:50)

@刘健_品乐堂:回复@云上景:多层简约 (2011－11－6 09:07)

@筱兔灰仔:看起来像摩斯密码,晚辈愚钝,还请刘老师点化。(2011－11－6 08:54)

@刘健_品乐堂:回复@筱兔灰仔:用有限构成无限。(2011－11－6 10:19)

@大头哥王子堃:一男一女。(2011－11－6 19:29)

@刘健_品乐堂:回复@大头哥:好眼力 (2011－11－6 19:30)

@唐荣 tangrong:局部与整体都基本对称,是不是您以前提到的自相似性关系

啊！(2011－11－6 12:33)

@刘健_品乐堂：回复@唐荣 tangrong：自相似性是指局部和整体的相似，而不是对称。这里面包含有自相似性，但不仅仅如此。(2011－11－6 13:56)

## @王次炤

王次炤，中央音乐学院教授、院长，著名音乐学家。第一条微博发表于 2011－2－10 17:11。

@王次炤：艺术的源泉是想象力，科学为它提供梳理的方法；科学的源泉也是想象力，艺术为它唤起超越的认知。想象力在艺术与科学之间穿针引线，共同创造了人类的物质文明和精神文明……

转发(19)评论(8) 2011－2－18 22:44

@王次炤："高雅艺术"应该是代表国家水平的艺术形式和艺术内容，这是国家的文化形象之一；它在一定程度上，体现了一个国家的综合文化实力。

转发(63)评论(22) 2011－3－9 00:01

@王次炤：高雅艺术强调艺术性和审美性，它主要的功能是陶冶情操、净化心灵和提升人格。所谓"移风易俗莫善于乐"，也说的是高雅的音乐对于影响社会风尚的重要性。高雅音乐不需要大声喧哗，故而音乐会也不需要用麦克，它把音乐作为心灵的语言与听众交流，使听众通过体验音乐来提高文化和道德修养。

转发(64)评论(55) 2011－3－9 00:01

## @杨燕迪

杨燕迪，上海音乐学院教授、副院长，音乐学家。第一条微博发表于 2011－1－9 17:17。

@杨燕迪：据正式消息，在国务院学科管理体系中，艺术从一个从属于文学的一级学科终于升格为门类。据称，这是艺术的学术地位和重要性在中国得到承认的里程碑事件。高兴之余，我仍然有深刻的困惑——这种将学科人为划分为三六九等的思路和做法，似是源于中国特色的等级思维惯性，对上音这样的单科学

校恐怕不利。

转发(22) 评论(13) 2011－2－26 14:51

@氰化情:其实应该是:艺术包含文学,而非文学包含艺术。(2011－2－26 14:58)

@a弦上的小夜曲:艺术从一个从属于文学的一级学科终于升格为门类,终归是好事。(2011－2－26 15:00)

@杨燕迪:艺术独立出来,当然是好事。但将学科分为一级和二级等等,便产生了人为的等级。综合性院校由于学科多,便可占据一级学科点乃至学科门类的高点,而单科学校由于学科单一,无形中便会等级降低,随之可能导致资源和利益的边缘化和稀薄化。我们对这种不公已有体会。(2011－2－26 23:16)

@杨燕迪:再进一步,在当前的学科体系中,似乎多个学科相加就一定高于或优于单一学科,所以拥有多个二级学科就可以升格为一个一级学科,等等。但中国艺术院校的实际情况是,往往单一学科的院校在擅长的领域中水平更高(国外情况有所不同)。但按照目前思路,单科学校就会低于多学科院校。这是并校风思想的延续。(2011－2－26 23:24)

@EmilieW:总算是进步了,虽然天朝特色在所难免。相比之下在岛国,就似乎并不存在CAM的音乐学院比RCM或者RAM高出一等的情况,而是发挥到极致的各有千秋。(2011－3－10 04:59)

@杨燕迪:这两天集中对着乐谱听马勒的"纯"交响曲,五、六、七、九。马勒长期以来毁誉参半,确乎有其缘由。马勒音乐中那些高、强、响的乐章或段落,写得真是粗糙而笨拙——如第七末乐章,傻乎乎的方正乐句,粗俗的配器,以及生硬的连接和进行,确实会令老道的听者生厌。难怪包括阿多诺在内的马勒崇拜者也颇有微词。

转发(60) 评论(25) 2011－7－15 17:52

@奥斯卡088:我是从马五第四慢板乐章开始熟悉马勒的,一开始我始终觉得马勒仅仅只是浪漫的化身,但自从听了马五的整部交响乐之后,我才开始改变我的看法,马勒的作品是粗糙的、嘈杂的,但同时又是宏伟的、绝妙的!马勒的作品是不安的、绝望的、悲观的,但同时又是一种对生命的歌颂、对美好

生活的向往，那是一种希望。(2011－7－16 17:46)

@指挥家蔡东铧：你的内心需要马勒，那他的音乐就是完美的，如你不需要，听的越多也就觉得越啰嗦，我不懂马勒，喜欢的就听，不喜欢的也听，真的懂作曲家内心的人少之又少，作曲家的内心不是所有人都能洞察的，能看到的也只是作曲家表象的物在。听音乐毕竟不是买产品，音乐关乎作曲家的灵魂，不是评论家的只言片语概括的。(2011－7－16 22:47)

@树欲静而风雨不止：我可能是因为太喜欢马勒的音乐，所以对他在写作和配器上的cliché就会以不以一眚掩大德来看它，反而布鲁克纳很专业，配器严谨，但是音乐对我的感染力不如马勒，倒觉得他的交响曲从头到尾一种管风琴音响，音乐如一个唠叨的老妇人。看来也因人而异。就写作和配器而言，你如何看布鲁克纳？(2011－7－16 23:06)

@杨燕迪：回复@树欲静而风雨不止：马勒让人既爱又恨，这是否正是他的用意所在？总之，马勒让人不安，这就是他的价值所在。布鲁克纳恰恰相反，从来没有动摇和不安，他的信仰坚如磐石。布让人惊讶的是，居然能够在一个如此逼仄的音乐理念中写出如此宏伟的气魄。单调的崇高之于布氏，正如复杂的焦虑之于马勒。(2011－7－16 23:59)

@yueliang1523：他是交响曲的巨人，他有着艺术家超凡的感受力与无可救药的神经质，更是一位用乐谱写传记的音乐家，在我们聆听他用血泪谱成的交响曲时，总是能够强烈地感受到音乐带给我们整个身体与心灵的震撼，而更多时候，我们可以在他磅礴的乐音中获得超越苦难的力量，涌现出一股荣耀的胜利感。(2011－7－17 00:24)

@白朗 2010：他粗糙，他笨拙，他冗长，但他真实。(2011－7－17 06:23)

@platocrates：马勒的《大地之歌》揉入如此多东方元素，一个无任何地球背景的火星人听了，会作何感想？纯音乐应该是客观的。(2011－7－19 23:30)

@可爱的吴老头：马勒传递的是思想，而不是技巧。(2011－7－29 23:31)

@杨燕迪：@赵晓生大狮子在某些特别的时候，音乐似乎具有纯粹感官性的维度——它拒绝头脑和理性的干预，只是邀请听者的身体性陶醉。文学和美术对感官的统摄似难达到音乐的纯度和强度。音乐的魅力和危险由此可见一斑——所谓“声色犬马”，国人话语中已有警告。

转发(165) 评论(47) 2011－8－22 14:50

@刘健_品乐堂：这个维度似乎已被无限放大，不见其余了。此乃音乐之幸？或不幸？(2011－8－22 15:05)

@赵晓生大狮子：把“音乐”与“文学和美术”作如此界定似有将“音乐”推下悬崖峭壁之嫌。(2011－8－22 15:15)

@张莉SHANGHAI：音乐、舞蹈、美术，不以文字为载体的艺术形式，本质上是与人较为原始本能的心智思维相联系的，表达的是一种模糊的情感与认知，但不排除凭借直觉达到某种理性认知的高度，可这种高度也终究是一种感觉。而文学是人的智力发展后的产物，需要更多复杂心智的支持，偏重于头脑的理性，但也不排除感性。(2011－8－22 15:16)

@赵晓生大狮子：音乐是有其强大的撼人心魄惊天动地的伟力。音乐确为至美至毒。但这一切不是“纯粹感官性”的，而是建立在充分的深刻的“思考”与“理解”的基础之上的。把“音乐欣赏”引向“身体性陶醉”的极端，后果极端危险。(2011－8－22 16:16)

@杨燕迪：再次声明我的立场：我从来不认为音乐的“感官性”是音乐最终的价值所在。恰恰相反，我从来力主音乐的“人文关切”和“形式创意”。在我看来，音乐最有意思的美学特性，正在于其精神性与感官性之间的张力和融合。可惜，目前的音乐美学理论中，少有人关注这个话题。(2011－8－22 18:09)

@聂小钧_聂钧：音乐的伟大在于善于在隐藏内在的数学逻辑的同时忘却数学概念的困扰，头脑是虚相，感官是难以磨灭的永恒幻象。(2011－8－22 19:17)

@赵晓生大狮子：回复@聂小钧_聂钧：哈哈，好。最“形而下”的“音响实践者”在奢谈“理性”，最“形而上”的“音乐美学家”在崇尚“感官”。我们的音乐世界由此得到真正的“和谐”。三呼万岁!!! (2011－8－22 19:33)

@酒漾人生：我们对“乐以载道”津津乐道，却常常忽略音乐的感官性这一价值一极，中国传统以及现代音乐美学似乎不那么重视音乐的原始冲动与感受，缺乏感官和身体观照。//@杨燕迪：再次声明我的立场：我从来不认为音乐的“感官性”是音乐最终的价值所在。恰恰相反，我从来力主音乐的“人文关切”和“形式创意”。(2011－8－22 19:15)

@施烨V：传统音乐美学理论中，大方向分了自律论和他律论，貌似传统音乐美学理论中感官性和精神性融合起来的较少。书里阐述美学中偏向性挺厉

害的，融合在一起的概念不明显。(2011－8－27 21:35)

@王路王大高：音乐最“危险”之处，即在于其与现实生活并无对应。很难在现实生活中找到她的“母本”，因此她所引发的人的感官同理性上的反应，亦是无明确对应的，因而更加神秘。在所有艺术种类中，唯有音乐和抒情诗歌，有如此神秘的美的触动和体验。(2011－8－28 12:41)

@xiexiangming：突然一记响雷带来一次身体的颤抖就是所谓纯粹感官性的本质。大响雷大颤抖，小响雷小颤抖……响雷而不抖就是理性的结果。(2011－8－29 00:53)

@严锋：有意思，对音乐的危险性，柏拉图也说过，所以他说要从理想国中逐出去，只留进行曲。(2011－9－28 06:28)

@朱弦谩余晖：作为欣赏环节，不具备音乐的“普通大众”，确实是依靠感觉。而音乐活动的其他环节，包括音乐人欣赏音乐，愚以为难以离开理性思考。(2011－9－28 08:05)

@赵晓生大狮子：音乐的感官性是没错的，但为何因此就要“拒绝头脑和理性的干预”并且“只是邀请听者的身体性陶醉”了呢？这样绝对化的分割后脑与前额、右脑与左脑，似乎对二者皆为大大的不利！(2011－9－28 09:56)

## @叶小钢

叶小钢，中央音乐学院教授、副院长，著名作曲家。第一条微博发表于2011－2－14 18:27。

@叶小钢：推荐CD:《梅兰芳老唱片全集》：评语：这个全集收录了梅兰芳在建国前录制的全部唱片。梅大师录音时演艺事业如日中天，嗓音扮相皆于最佳状态。当时录音设备很原始，但仍准确无误地记录了他后无来者的大师风范。今日后人啊，真是惭愧得紧！

转发(5)评论(4)2011－2－16 19:42

@叶小钢：理查施特劳斯的艺术歌曲《最后的四首歌》，在这部作品中他沉痛地表达了一种人生最后时光的沧桑感和幻灭情怀，达到了很高的艺术成就。梅西安和勋伯格的艺术歌曲则在20世纪音乐发展史上有重要影响，他们在内容的表达方

式上有重大艺术突破，表演难度也有很大提高，如梅西安的《Mi之诗》，已是必修曲目了。

转发(22)评论(15)2011－4－11 19:40

@程立澜：我倒不觉得《最后四首歌》的情怀是沉痛的。作为一个84岁人创作的生命中最后的作品，他反映了对一个幸福和完美人生即将终结的坦然接受的心态。(2011－4－11 22:01)

@叶小钢：门德尔松音乐最动人之处，是他那浪漫激情非常精妙的装在适当形式中。美的如此纯净，洋洋洒洒，体现一种智者文明。他的音乐是心灵的花园，是双眸前永远的烛照，是远离生涩糙粝而无与伦比的金苹果。今天这类作曲家不会有了，听当代作品，我常联想是否大侃爷都得道成了仙，只剩下杂碎在那里鸡一嘴鸭一嘴。

转发(93)评论(31)2011－4－13 15:40

@朱伟：专家对门德尔松音乐的评论：精致的容器。没有贵族气质难铸这般容器。(2011－6－6 17:48)

@北京夜话：门德尔松应该具有美学家王国维在《人间词话》所说的"赤子之心"。门氏出身犹太富商，自小家境优越，阅世不深，故性情极真，就像中国词人李煜后主和纳兰性德。这样的心态写就的音乐才有可能丝毫未被世俗利欲所沾染，"只见性情，不睹文字"，纯粹发乎自然之情性，不矫揉造作，所以纯真优美呀！(2011－4－13 23:54)

@叶小钢：巴赫音乐中无与伦比的结构会激发每一个人对控制和张力的兴趣，使人对人类的内在力量、智力光彩赋予更多的憧憬。有形容巴赫的多声思维近乎于神学语言，是来自更高天国的精神启示录，与祈祷者的概念非常接近，这是一种崇敬的概念。我看巴赫却更平民化，他音乐反映了他前人的成果，到他是这类音乐的顶点。

转发(169)评论(66)2011－4－14 17:45

@叶小钢：巴赫音乐预示音乐以后的发展道路，所以他的音乐又十分入世。

他那些快速运行的旋律线，清风般掠过人们的心灵，循规蹈矩中激发了人们无数想象与叛逆精神；他那庄严的慢板，使人感到生命的有限，感慨喟叹中使人感到光荣与崇敬；而他最令人荡气回肠的音乐结构，却使人感到宇宙的和谐与心灵宏大的无边无际。(2011－4－14 18:29)

@叶小钢：坎切利：第五交响乐。单乐章的"第五"是坎切利最著名的作品之一，以"父母的回忆"为标题，音乐中流露出对人生哲理的思考与感悟。音乐时而清透自然，时而激动震撼，乐意不停地往返于童年美好回忆和残酷现实之间，将挣扎的心理情绪表达的淋漓致尽。5 月 21 日，北京现代音乐节开幕式，国家大剧院音乐厅。

转发(11)评论(2)2011－5－16 14:46

@叶小钢：《岭南四首》之三的写作，音乐素材用一丝潮州音乐"狮子戏球"音阶，对明代才女张乔"轻轻燕子能相逐"的辞意略加渲染，增点悬想空间。写作尚顺，声色微现，比第一首写的死去活来强多了。才女清扬婉兮，虽小品却尺幅兴波，望音乐能笔趋造化，微雨湿花，隐约浮现淋漓丹青的美感与淳境。

转发(439)评论(7)2011－10－6 02:19

## @高为杰

高为杰，中国音乐学院作曲系教授，著名作曲家，理论家、音乐教育家。第一条微博发表于 2011－3－5 18:52。

@高为杰：读学院十二五规划稿，总体不错，有点雄心。但有两点意见不得不说。第一，强调"民族音乐教育体系"无可非议。这种建立在当前流行的文化相对主义的方针，对破除西方中心，增强民族自信或许有益，但强调失当，会带来否定人文普世价值，结果是反而激化文化冲突，陷入狭隘民族主义。

转发(42)评论(26)2011－4－8 10:03

@高为杰：文稿虽亦提"走向世界"，但含义更多是"出口"的意味，较少"进口"，即学习世界，引进世界，融入世界的意味。我想，还是要开放，进出口要平衡。他山之石可以攻玉，有时"只缘身在此山中"，倒难免会"不识庐山真面目"呢！(2011－4－8 10:04)

@高为杰：文稿多次提出要在比赛评奖方面有“重大突破”，未免幼稚可笑，显得小家子气。获奖固然让人高兴，也可增添“政绩”的亮点，但评奖毕竟只是少数人作出的评价，其学术和操作的权威性乃至正当性有时是颇可怀疑的。迷信于此，真大可不必。实至名归，当是正道。再说，提倡获奖，对莘莘学子也是一种误导。（2011－4－8 10:04）

@马王堆 pta：某种意义上说，中国还真少点狭隘民族主义，我们需要文化自信！ （2011－4－8 10:14）

@a 弦上的小夜曲：这恐怕是两个概念。文化自信基于对东西方文化广博包容的心态，而狭隘民族主义，则是闭关自守、排斥异己（视其他文化为猛兽）的自恋、自说自画。（2011－4－8 10:21）

@a 弦上的小夜曲：同意。现在的民族文化日渐凋敝，再不抢救就烟消云散了。这也关系到文化体制和政策。没有相应的、强硬的文化保护政策，就不可能保住文化遗产。底下小人物的力量真的微乎其微啊！靠他们守不住啊！（2011－4－8 11:05）

@家猫小路：狭隘民族主义来自于自卑心理，绝不是什么民族自信心。克服自卑需要一个过程，从社会生活实体的过程到社会心理原型重建的过程，艺术就一种原型。德意志的古典乐当初也是德国人克服自卑的媒体。中国这部宏大史诗的最新篇章里，现代中国的艺术一定会如意大利油画、19 世纪的歌剧、20 世纪的美国电影一样不朽。（2011－4－8 12:18）

@曾震宇：同意啊！老师真知！目前最可怕的是否定普世价值，过分强调文化相对主义。（2011－4－10 01:31）

@澳洲杨沐：曾高二人：遗憾你们对文化相对论的理解全都错了！当然，制定那规划的那帮专家，也不见得真正了解这些文化理论！你们是半斤对八两了。（2011－4－10 07:41）

@高为杰：谢谢你的意见。我的意思是文化相对主义也只有相对的合理性罢了。（2011－4－10 08:00）

@刘健_品乐堂：能否认为：尊重差别本身就是一种“普世价值”。（2011－4－10 10:59）

@高为杰：回复@刘健_品乐堂：很对。但差别的比较有没有高低优劣的普世标准？古往今来有各种不同的文化，其中有不少野蛮、愚昧、残忍的扼杀人性、践踏人权的文化，如果没有普世价值的评价标准，难道都要一视同仁吗？

(2011－4－11 09:30)

@刘健_品乐堂：回复@高为杰：如果简单地举个例子：您反对强迫拉小提琴的改拉二胡(有历史先例)，我的理解对吗，高老师？(2011－4－11 11:10)

@丛欣竹：我有个同学的爸爸是中国第一个用二胡拉 Bach 的演奏家！当时很轰动，放到现在不知该如何理解更好哈！(2011－4－11 11:12)

@高为杰：回复@刘健_品乐堂：当然反对。50 年前搞所谓"三化"，就曾要搞洋乐器的"枪换肩"。(2011－4－11 14:25)

@高为杰：20 世纪上半叶，中国有三位作品可传世的作曲家：阿炳，刘天华，黄自。今天的音乐学院的作曲系能培养出这样的艺术家吗？就目前作曲教学体系而言，也许与培养黄自类型的作曲家的目标庶几近之(但目前人文通识教育的课程不足以支撑真正艺术家成长的需要)；至于阿炳、刘天华这样的作曲家，恐怕培养不出来。

转发(10)评论(11) 2011－4－14 15:21

@喻宇的小小奋斗：不知高先生如何看待聂耳？(2011－4－14 15:24)

@zgy 刘鹏：三个根本就是不同背景属性的作曲家。那个时代所创造出的价值。而当今的作曲家都被众多的音乐学院给垄断了。何谈培养出阿炳、刘天华这样的大师？(2011－4－14 15:59)

@高为杰：回复@喻宇的小小奋斗：聂耳当年考不进音乐学院，但他若有幸活到解放后，至少可当中央音乐学院院长。(2011－4－14 16:36)

@邹航音乐：这些人物的创作期正好是在 1911 年前后。(2011－4－14 17:29)

@bepa1010：现在音乐学院除了英语、政治和专业课，哪里有人文课程啊！川音有不少同学都是到一街之隔的川大去蹭课听……尤其对于作曲这样创造性的专业来讲，没有深刻的观念、意识和思考，如何写出有价值的作品？音乐学院里，不缺技术氛围，缺的是人文氛围；艺术生身上，不缺艺术素养，缺的是人文情怀。(2011－4－15 00:02)

@高为杰：李邵晟、郭文景都说文人相轻好，我部分赞同。文人有较强的批判意识，也承担批判的责任，这是"相轻"的正源。但妄自尊大、心怀鬼胎、武大郎开店式的"轻"就不好。尤其是文人也有了一官半职之后的"轻"别人，则很可怕了。文

景对“文人相捧”深恶痛绝，我百分百赞同。

转发(25)评论(11) 2011－5－25 06:38

@刘健_品乐堂：我觉得中国还少有源自“批判意识”和“批判责任”的“相轻”，大多是唯我独尊，相互拆台。表面上艺术批评多为吹捧，实际上同行间真正的赞扬很少。我倒是觉得中国人缺少赞扬，连父母对儿女都是如此。(2011－5－25 07:08)

@王少师的闲聊波尔卡：嗯，破坏性“相轻”。(2011－5－25 07:32)

@高为杰：回复@刘健_品乐堂：同意。不论批评还是赞誉都应出于真诚和正直。文人之间会有亲疏，但文人之间美好的友谊，我心向往之。(2011－5－25 08:14)

@宋飞：文人的自我反思和对社会的反思更重要，这也是一种责任。文人们的智慧和思想汇聚将是超越个体的能量，相轻或相捧都难免会让人“骨头钙化或缺钙”…… (2011－5－25 08:25)

@高为杰：回复@王少师的闲聊波尔卡：破坏性相轻或灾难性相捧，这种所谓的文人已然不配做文人了，而与流氓、政客接近。(2011－5－25 09:49)

@高为杰：民族文化学研究往往特别注重不同文化的主体特殊性，这当然必要。但同样不应忽视不同文化主体间性的共同基础，那就是人性的相通，人类思维的相通，即使在形态上也存在大量的相通性。人为夸大、强化文化的排他性是非常有害的。跨文化(crossover)的相通、相融、互补当是人类共同的理想。

转发(146) 评论(90) 2011－7－25 08:22

@陈诺 TSD：其实，找到不同文化间的共性比找到特性还要难，必须是了解其不同所在之后的工作，需要具备敏感的观察力和准确的归纳法。(2011－7－25 08:31)

@宋飞：回复@呢呜哦诺：相对独立的个性存在比较容易，于共性之中的个性存在更难，有趋同、同化的危险。挣扎还是投降？还是理性的自信支撑保持鲜活的感性个性更重要。(2011－7－25 08:58)

@胡醍醐：任何一种文化艺术形式其滋生、传承都必然会经历史长河流变的无情淘砺与冲涤。能存活的必具有人类共通的内在文化精神的强大生命力。

否则，会自生自灭，成为一个曾有过的遗憾的记忆。(2011－7－25 09:27)

@高为杰：我非常欣赏钱仁康先生在西方音乐中找出与中国音乐中顶真、双拽头、句句双等等结构方法相同的例证的比较研究。当我发现某些所谓独一无二的东西竟是普遍共同的东西时，总会感到由衷的喜悦。(2011－7－25 12:19)

@无德老头：说句话大师们别生气，民族音乐的衰落与诸位有一定关系，关起门来教出几个天才于民族音乐的振兴帮助不大，希望诸位可以放下身段，做一些民族音乐的普及工作，没有基础，是不会有金字塔的顶尖的，冒昧了(2011－7－27 09:02)

@高为杰：回复@无德老头：民族自己的音乐居然落到要去普及的地步，确实很可悲。让我们共同努力去发扬复兴。(2011－7－27 09:26)

@prcht：对民族音乐民族文化来说，独特的个性是他们的珍贵之处和他们有别于别的文化的特色，这些是独特的环境生活方式久远的时间一辈辈的智慧叠加才得到，而 Crossover 有时对这些文化是毁灭性的，类似的就像虽然植物有杂交优势但如果杂交株退化就必须去他们的野生祖先那里寻求基因来改良，而民族音乐和文化正是祖先。(2011－7－27 20:04)

@高为杰：回复@加美兰：从你其他博文对欧洲古典音乐的精彩点评，知道你对西方古典音乐很有研究，有很高的鉴赏力。你所喜欢的这些音乐应该具有普世价值吧。从你的博名看，你一定也喜欢加美兰音乐，它们是否应该也具有普世价值？(2011－7－28 08:08)

@加美兰：回复@高为杰：您误会了。我个人认为，西方现代音乐从包括西方在内的世界民族民间音乐传统中吸取养分，包括律制、乐器、奏唱技术、行为、环境因素、口传、即兴等各方面，是 21 世纪西方音乐比较现实的出路之一。这方面有很多探索和较成功例子。(2011－7－28 08:19)

@宋飞：无论对于传统还是现代，过去还是未来，以空间概念并存多元，也要以时间概念并存多元，这是我的时空观。空间给我们多姿多彩形态，时间给我们多姿多彩的创造。不必纠结太多，大浪淘沙，几十年、上百年回望，留下来的，就是历史和财富。好的有价值的新创造，一定能成为后人的传统，只是要后人才能评说。(2011－7－28 08:24)

@加美兰：回复@高为杰：不光西方现代音乐如此，其他非西方音乐文化也同样如此，没有历史上波斯音乐的影响，就不会有今日北印度音乐之面貌。世

界各音乐文化间的融合、借鉴，不是该不该问题，而是一个客观史实。当然在此过程中，可能产生新的音乐文化，也可能没有，连老的处于弱势地位的音乐文化都加速其消亡过程 (2011－7－28 08:26)

@加美兰：回复@宋飞：不能过于迷信历史的过滤选择作用，历史也有很多偶然因素，历史留下来的未必是“金”，而没能留下来的未必是“沙”。今日的现状会成为明日历史，今天我们所做的一切，都可能会影响未来的历史。(2011－7－28 08:31)

@高为杰：在一本杂志上看到昆曲演员与比利时 Jazz 钢琴家尚马龙合作演出的照片，感觉上真有点天方夜谭。但这种中国古典与西方爵士的 crossover 一定非常有趣。可惜无缘听到。哪位博友若能提供音频视频，那可感激不尽！

转发(73)评论(30)2011－9－2 17:14

@keep_walking 李琳：带有一些爵士特点的伴奏加上昆曲演唱，无论编配的再精致巧妙，也是比较低级的一种融合方式。包括中国本土好多爵士乐手把民歌配上一个爵士伴奏，把戏曲配上一个爵士伴奏，这样根本不能做好真正很好的融合。应该提取中国传统音乐中的某些特色，然后将这个特色和爵士乐结合来重新创作，这才是出路。(2011－9－20 13:08)

@高为杰：回复@keep_walking 李琳：所言极是。但让传统的东西“红杏出墙”，融合到外面的风景中去尝试是值得鼓励的。要做得完美，那就谈何容易了。(2011－9－20 20:43)

@keep_walking 李琳：从爵士乐的发展历史来看，爵士乐曾成功吸收了拉丁美洲的各类音乐，古典音乐，西班牙的吉卜赛音乐，中东地区的音乐等等。完美融合一是需要大量优秀的爵士音乐家的实践，二是不要把国乐爵士化(这是大多数人在做的事情)，而是反过来，让爵士吸收国乐特色而演化成新的爵士乐种类，这样才能实现中西跨越。(2011－9－20 22:12)

@朱弦谩余晖：贾达群教授的昆曲与室内乐《梦蝶》也十分出色，大有此异曲同工之妙。中国作曲家们大跨步地在进行着民族国际化的实践，致敬！学习！(2011－10－11 11:28)

@高为杰：今天下午要回京了。一早去看俞抒先生。满腹经纶，才华横溢的他，现

在老年痴呆了，真让人伤感。和他聊了一个小时，谈到音乐，他记不得贝多芬了，但一音不差给我唱了二泉映月，听得我眼泪都流出来了。我还告诉他我不久前去了苏州，他说很想念那里，那是他出生之地。

转发(28)评论(16) 2011－9－25 11:13

@高为杰：今天在金钟奖理论与作品奖颁奖及研讨会上，我作为钢琴作品组评委提了一个倡议：在适当时机举办"中国钢琴音乐百年回顾音乐节"。中国已然是钢琴大国，除了有一流钢琴家，百万琴童，钢琴产量第一之外，更应当有世界一流的钢琴音乐创作。希望我的倡议不只是梦想。

转发(37)评论(15) 2011－12－23 21:16

@倒影与回声：明年，我们以齐尔品研究为契机，切入相关项目。希望通过三年时间涉及部分内容。百年全部，那就不是哪个个人哪个单位能做得了的奥。(2011－12－28 10:22)

@赵曦_takemitsu：下午座谈时大家都支持，顶！高老师圣诞，元旦快乐！(2011－12－24 16:47)

## @郑英烈

郑英烈，武汉音乐学院作曲系教授，音乐理论家。第一条微博发表于2011－6－30 17:59。

@郑英烈：桑桐是我国最具天赋的作曲家(可不加"之一")。1947年写无调性作品《在那遥远的地方》(钢琴)和《夜景》(小提琴与钢琴)时才24岁。此两作品今天看来都是成熟之作，大家手笔。日本人说中国搞现代音乐比他们早三年，即以此为据。若不是由于种种原因的限制，桑桐必是世界级的作曲大师。

转发(85)收藏评论(26) 2011－9－11 15:14

@作曲家陈钢：桑桐先生早已"前卫"，47年时已用无调性写作。他师从弗兰克，而弗兰克则系勋伯格之师。桑桐先生也是"后卫"，他在贺绿汀、丁善德之后，撑起了上音这份时历80多年的家当，捍卫了上音的悠久传统，成为出色

的掌门人 。桑桐先生还是位身居教学第一线的“中锋”，他的和声教学，堪居中国之首。(2011－9－12 08:28)

@郑英烈：权威有时也会错。例如：王沛纶编的《音乐辞典》，将艾夫斯的 Concord Sonata（康科德奏鸣曲）译作《和合奏鸣曲》。又例如：斯波索宾在他的《和声学教程》中说：由主和弦与下属和弦两个功能组成的进行，称为“变格进行”。如：T—S，S—T，T—S—T，S—T—S 等。其实 T—S 和 D—T 一样，应为正格进行。

转发(24)评论(22) 2011－10－5 07:34

@罗秀彬：郑老，请教一个问题，如果用文字说明“正格”“变格”该怎么说？也就是说“正格”“变格”这两个词本身是什么意思？(2011－10－5 14:52)

@郑英烈：回复@罗秀彬：终止是属到主（即所谓上四下五）称“正格终止”；下属到主（即所谓上五下四）称“变格终止”。用在乐曲中间分别称“正格进行”和“变格进行”。那么，你说 T—S（上四下五）是不是正格进行？(2011－10－5 15:56)

@郑英烈：随着人们听觉的“进化”，协和与不协和的标准也在不断变化着。“炒青椒”广东人说太辣了，湖南人说这不算辣椒。属七和弦就像青椒，三百多年前的人说它是“魔鬼”，近现代人把它当“天使”。

(42)评论(8) 2011－10－2 11:39

@高为杰：柏辽兹曾说中国戏曲是尖着嗓子喊叫不可听，我们国人能同意吗。还记得李焕之先生说过，他 50 年代听巴托克觉得“晦涩”，但后来越听越喜欢。可见“可听性”全然不能成为客观标准，而是因人因时因地而异的主观感觉。因此，我对所谓“可听性”一词向来不以为然。(2011－10－3 08:50)

@郑英烈：和声的功能逻辑是结构力；作曲的主题动机贯串是结构力；曲式的再现原则是结构力；变奏曲的“万变不离其宗”是结构力；兴德米特的紧张度起伏是结构力；勋伯格的“被强化了的主题一致性”（12 音序列写作）是结构力；Allen Forte 的集合论是结构力；……有必要系统地把它们的关系说清楚。

转发(18)评论(3) 2011－12－4 08:44

@刘健_品乐堂：和声功能、曲式再现、紧张度起伏是靠差异性来形成结构力，而主题的一致性、变奏之“宗”、十二音之“列”、音级之“集”则是靠“同一性”来形成结构力，殊途同归？（2011－12－4 09：20）

## @赵晓生大狮子

赵晓生，上海音乐学院教授，著名作曲家、钢琴家、理论家、音乐教育家。第一条微博发表于2011－8－5 21：32。

@赵晓生大狮子：“作”法人人一套，奥妙各不相同。有的先画结构图；有的先拉旋律线；有的先做“和声连接”再从和声中抽出线条；有的先排序列再按序列排音高；有的先写节奏形态再往节奏里填音高；有的先“乱弹”录下音一点一点改；有的在心里想清楚再一股脑儿写出来；有的写了上句才来想下句·条条大路通罗马。

转发（71） 评论（11） 2011－8－29 21：27

@邹航音乐：转发此微博：条条大路均试过，过后误往凯旋门，门后风景虽不错，何时才到罗马城。（2011－8－30 11：04）

@赵晓生大狮子：最新例是盾哥儿们画轿车。（2011－8－30 12：02）

@倒影与回声：现在美其名曰直接写“声音”。（2013－2－3 14：57）

@music大琳：跟着感觉走。（2013－2－3 15：10）

@倒影与回声：其实是可以的。但这就涉及到如何开展作曲教学了。（2013－2－3 15：13）

@赵晓生大狮子：兴德米特和声学核心是“空间与时间一致性”。拉莫以降，和声学研究“和弦”（音响纵向关系）与“和弦之间”（一群音与另一群音）连接。独立音响层面进行被牺牲，或被归于“复调”学科。兴德米特首次将“复调”引入“和声”，使每个“声部”充满独立性格。有些题只有唯一答案，有些题却多达60多个答案。

转发（48） 评论（15） 2011－9－14 12：16

@江南布衣广陵客：每个“声部”充满独立性格，这就是对位化和声。我要求

我的门生必须做到四声部相对独立，旋律节奏不等于和声节奏。不过，有人教了一辈子也玩不会。(2011－9－14 13:38)

@xiexiangming：多声部声音组织的核心方式是对位，和声只是对位的副产品。不讲究对位的和声是无源之水，无本之木。学了和声学丢了对位法是拉莫和声学的“祸害”。(2011－9－14 14:15)

@赵晓生大狮子：回复@肖华_Shawn：申克来过，无法自圆其说，典型的“简单问题复杂化”：什么“近景”(旋律)、“中景”(和声)、“远景”(骨干音)(调性)，一个普通钢琴教师耳熟能详东西虚晃晃玄乎乎弄得谁也不明白。另外，他分析音乐忽略太多太多细节，使得贝多芬肖邦瓦格纳一齐只剩下“一五一”(主属主)了！(2011－9－15 06:06)

@赵礼 Krystian：申克的这种视角确实有些问题。很长一段时间我都在想：他所谓的“还原分析”到底还原了什么？音乐本身并不是如同解剖后的“骷髅架”呀—忽略了音乐在时间性和空间性上的结合，忽略了作品有机的活性，忽略了作曲家在具体创作中的个性，他的体系还有许多值得补充的地方。(2011－9－15 08:54)

@肖华_Shawn：我反倒觉得是复杂的问题简单化，任何东西从表面上看都是混沌的，透视的越深，得出的结论就越简单——这很公平。虽然有些结论听上去就像废话，但废话往往就是最可靠的普遍真理。而且除了背景“一五一”外，申克也阐述了中景和前景，这也是最终实现音乐造型的途径，也是作品在有本源前提下多样化的保证。(2011－9－15 15:30)

@倒影与回声：回复@xiexiangming：先有自然的“复调”，后有创立的“和声”，亨氏只是“复兴”？(2013－2－3 16:01)

@赵晓生大狮子：拉赫第二钢协“反映了当时新兴的俄国资产阶级知识分子的精神状态”？谁说的。拉赫患世纪末综合症几年写不出作品，极端苦恼乃至精神濒临崩溃，听好友医生劝说到黑海边疗养，眼前涛涛海浪激起此曲灵感。从此拉赫氏所有作品为三意象：大海，钟声，死亡。第一乐章主题是十二度直上直下音阶。全赖和声支撑。

转发(52)评论(47) 2011－10－26 07:18

@应令：如果这样说的话，我又有了新的疑问，从自我角度的观念去解释和从

社会角度去解释，一个人的性格也是和家庭，社会许多方面产生联系的—在当时的社会环境下，许多文学家音乐家极度压抑，以各种隐晦的方式表达自我也未尝解释不通，而大海，钟声，死亡在通常也有象征意象，如果是借物言志呢？可不。(2011－10－26 07:46)

@陈诗言_诗心乐言：因为意识形态或是某种政治人文目的，对艺术作品的评述大都带有蛊惑性。真正艺术本身的价值和作者创作的美学精髓却被忽略得不能再忽略。文字与音乐有时默契，有时就是阴谋。为什么总是把音乐家个个形容成革命家？其实多数时候艺术家的美学表现都十分单纯，正因为单纯，它的生命力才如此的坚强。(2011－10－26 08:08)

@赵晓生大狮子：回复@应令：各位作曲家状态不同。比如李斯特贝多芬较为关注社会，社会事件在其作品中多有反映；比如肖邦既个人又社会，多烙个人印记又遗社会痕迹；而有的如拉赫及斯克里亚宾，虽处社会动荡却极其内向个体。拉赫精神脆弱病态，相当神经质，上台前紧张到砸玻璃，内心高度压抑。他的情况宜更多从个体而非社会原因考察。(2011－10－26 08:09)

@陈诗言_诗心乐言：贝多芬的钢琴奏鸣曲：Op. 27 No. 2 C sharp minor。本是题献给茱莉塔·圭齐亚蒂伯爵夫人的一首近似幻想曲风格的奏鸣曲。其第一乐章实际上是一首葬礼进行曲，可是被一个瑞士诗人评述之后摇身一变成了《月光》，还在小学课本里有一个狗屁虚构的故事，编造得越来越离谱。这就是文字阴谋了音乐。(2011－10－26 08:24)

@赵晓生大狮子：回复@陈诗言_诗心乐言：大狮子为此事专写过博，这是流传最广离题最远最最荒唐的“音乐诠释”一例！(2011－10－26 08:27)

@陈诗言_诗心乐言：回复 @赵晓生大狮子：从 2000 年起就给人教和语委写信，建议取消关于贝多芬的那篇课文。一共 14 封，如今石沉大海。继续在谬误地引导孩子，我能做的就是见一个解释一个。可笑的是，鲁迅的文章却不见了许多。教科书成了变戏法手册，到底想教孩子们什么呢？虽然无奈，但跟大狮子问个早安倒是心情甚是愉快，早啊 。(2011－10－26 08:38)

@赵晓生大狮子：回复@陈诗言_诗心乐言：大狮子赞成从每个个体的不同的个别心灵考察其创造性活动，不赞成用宽乏得不着边际的时代性阶级性革命性社会性作为考察出发点。自然，经过精密考察，你可以引导出“时代性阶级性革命性社会性”的诸多结论，但不能以此作为先入为主的出发点。(2011－10－26 08:39)

@应令：很早之前每次上语文课我就一直在想，为什么不管是文学还是音乐总是得把它提到一个社会的高度才更有价值和意义呢？什么高度和价值还不是后人加上去的？难道表达个人就不具价值吗，社会要脱离了人也就不存在了，不是吗？(2011－10－26 10:57)

@赵晓生大狮子：回复@应令：中国社会中国统治中国思想中国学术中国传统，一贯对“人”(MAN)漠视、忽视、蔑视，不重视个性，每每贬斥个人主义，崇尚群体，强调共性，导致学术研究多先从大前提出发限定个体，而不从对无数个体(小前提)精深研究中推导出与大前提相关结论，为种种假、大、空、貌似正确实际谬误大行其道。(2011－10－26 12:13)

@赵晓生大狮子：对于会泳应有客观历史评价。《杜鹃山》和《海港》的核心唱段是这样产生的：先由多人写作，总不如意。于会泳来，拿起唱词，思虑20余分钟，即兴哼唱起来。数遍，即成。于会泳稔熟京剧梆子评弹小调各路戏曲民歌，且融会贯通，实中国音乐界不可多得之奇才。他想成中国瓦格纳，将京剧改造成“中国乐剧”，不想入魔！

转发(26) 评论(22) 2011－11－5 17:39

@赵晓生大狮子：“我们为什么要加强读谱”(一)乐谱乃作曲家致全人类公开信，是此信之公开文本。作曲家应用选择性语言，对音乐全部要素——节奏－音高－线条－合音－色泽－音响－过程－结构——进行了时间与空间立体的全面的规划，最终体现为乐谱的存在形式。音乐的一切从形而下到形而上各层面上的内涵与意义，悉数存于此中。

转发(67) 评论(12) 2011－11－8 14:38

参考文献：

**侯太勇**

2011：《“线条”与“色彩”的有机结合——民族器乐曲〈火祭〉分析》，《音乐艺术》第3期。

**贾达群**

2011：《关于我国艺术学学科学位体制及二级学科目录设置等问题的思考》，《音乐研究》第4期。

**贾　瑶**

2011a：《多声音乐的另一片天地——试析高为杰音乐作品中复调技巧的运用》，《沈阳音乐学院学报》第1期。

2011b：《高平〈钢琴协奏曲〉中支声手法研究》，《中国音乐》第1期。

**江　琳**

2011：《格什温〈蓝色狂想曲〉的拼贴式结构特征》，《音乐探索》第3期。

**匡学飞**

2011：《二胡独奏曲〈江河水〉学习札记》，《黄钟》第4期。

**刘　晖**

2011：《淡彩水墨典雅神韵——〈枫桥夜泊〉管弦乐法分析》，《沈阳音乐学院学报》第2期。

**申　林**

2011：《电子音乐手段在多媒体音乐剧〈Leitmotiv〉中的应用》，《星海音乐学院学报》第2期。

**王　虎　张宝华**

2011：《论弦乐四重奏〈白毛女〉主题－动机的贯穿及变形手法》，《沈阳音乐学院学报》第2期。

**王婕斯**

2011：《卡巴列夫斯基〈二十四首前奏曲〉及其调式形态》，《人民音乐》第6期。

**王旭青**

2011：《艾夫斯〈未被回答的问题〉的结构思维与叙事策略》，《音乐研究》第3期。

**肖武雄**

2011：《钟信明〈第二交响曲〉的材料运用》，《黄钟》第3期。

**谢福源**

2011：《西方音乐的遗传基因——论巴赫动机的多风格应用》，《中央音乐学院学报》第3期。

**许志斌**

2011：《论武满彻作品中音响的“空间构型”及其“时间塑

形”功能》,《南京艺术学院学报　音乐与表演》第2期。

**杨红光**

2011:《布鲁斯音级可动观念的技术实践及其结构功能——以约翰·科里利亚诺铜管乐合奏〈音乐号角〉为例》,《南京艺术学院学报　音乐与表演》第2期。

**杨正君**

2011b:《论奏鸣曲式的异化发展——以普罗科菲耶夫〈第一小提琴协奏曲〉和小提琴协奏曲〈梁祝〉为例》,《星海音乐学院学报》第2期。

2011c:《20世纪协奏曲中交响性因素的渗透——兼及普罗科菲耶夫协奏曲中的交响性》,《黄钟》第1期。

2011d:《普罗科菲耶夫〈大提琴(交响)协奏曲(Op. 125)〉的结构特征》,《天籁》第3期。

2011e:《普罗科菲耶夫协奏曲的套曲组织特征》,《沈阳音乐学院学报》第1期。

**易良军**

2011:《梅西安八首〈前奏曲〉中有限移位模式的运用》,《音乐探索》第1期。

**于润洋**

2011:《谈谈音乐学视域下的和声对位教学问题》,《人民音乐》第4期。

**张　璟**

2011:《“一基三阶”教学模式的延伸与适应性调整——武汉音乐学院〈音乐分析学〉教学及其与〈曲式学〉课程的接轨》,《黄钟》第2期。

**张　一**

2011:《希纳斯特拉三首〈钢琴奏鸣曲〉中的主题形态特征》,《沈阳音乐学院学报》第3期。

**张韵璇**

2011:《对位与对位教学理念》,《中央音乐学院学报》第2期。

**张　哲**

2011:《论利盖蒂〈第二弦乐四重奏〉中的“微复调”技法与网状织体结构》,《音乐艺术》第4期。

**张忠平**

2011:《罗忠镕〈钢琴曲三首〉分析》,《中国音乐》第3期。

**蔡　梦**

2011a:《大破大立　厚积薄发——赏大提琴协奏曲〈天上青海〉,谈张豪夫音乐创作思想》,《人民音乐》第5期。

2011b:《感悟人生　出神入化——张大龙竹笛协奏曲〈飘〉的艺术特色》,《黄钟》第3期。

**曹光平**

2011:《现代中国十二代音乐家之艺术轨迹及历史定位的

思考》，《星海音乐学院学报》第 2 期。

**段春妮**

2011：《北方气息的自然流露——刘晖室内乐〈暗焰〉的音乐分析》，《沈阳音乐学院学报》第 1 期。

**狄其安**

2011：《解析肖斯塔科维奇〈第八弦乐四重奏〉的创作思维》，《沈阳音乐学院学报》第 4 期。

**冯广映**

2011：《论金湘音乐语言》，《黄钟》第 4 期。

**胡净波**

2011a：《张千一音乐创作研究系列（六）云翻一天墨——关于大型歌剧〈太阳雪〉与说、唱、剧〈解放〉的研究》，《沈阳音乐学院学报》第 1 期。

2011b：《张千一音乐创作研究系列（七）云翻一天墨——关于大型歌剧〈太阳雪〉与说、唱、剧〈解放〉的研究》，《沈阳音乐学院学报》第 2 期。

2011c：《张千一音乐创作研究系列（八）云翻一天墨——关于大型歌剧〈太阳雪〉与说、唱、剧〈解放〉》，《沈阳音乐学院学报》第 3 期。

2011d：《张千一音乐创作研究系列（九）云翻一天墨——对室内乐作品〈瓷乐〉的赏析》，《沈阳音乐学院学报》第 4 期。

**姜万通**

2011a：《交响音诗〈枫桥夜泊〉创作特色》，《沈阳音乐学院学报》第 2 期。

2011b：《交响音诗〈枫桥夜泊〉创作特色——主题材料的引伸与展衍》，《沈阳音乐学院学报》第 3 期。

2011c：《交响音诗〈枫桥夜泊〉创作特色——主题材料的引伸与展衍》，《沈阳音乐学院学报》第 4 期。

**康建东**

2011：《对话宇宙万物　求索生命意义——马勒〈第三交响曲〉的音乐分析》，《人民音乐》第 11 期。

**李吉提**

2011a：《从 2011 回望——中国现代音乐杂谈》（之一），《沈阳音乐学院学报》第 1 期。

2011b：《从 2011 回望——中国现代音乐杂谈（之二）》，《沈阳音乐学院学报》第 3 期。

2011c：《叶国辉〈森林的祈祷〉的启示——中国现代音乐分析随记》，《音乐艺术》第 1 期。

2011d：《艺术创作中的理性思考——刘湲作品音乐会有感》，《人民音乐》第 1 期。

2011e：《霜叶红似二月花——作曲家郭祖荣印象》，《人民音乐》第 4 期。

**李向京**

2011a:《音生音逝　寂静永存——瞿小松室内乐〈寂Ⅰ〉研究》,《南京艺术学院学报　音乐与表演》第1期。

2011b:《融入传统　回归平常——瞿小松室内乐〈离梦〉研究》,《中国音乐》第2期。

**钱仁平**

2011a:《〈谭小麟研究之研究〉:补遗与更新——为纪念谭小麟先生百年诞辰而作》,《黄钟》第4期。

2011b:《感悟前贤风范　触发当代创造——纪念谭小麟先生百年诞辰系列学术活动综述》,《人民音乐》第7期。

2011c:《理论与实践的和谐——纪念作曲家、音乐理论家、音乐教育家桑桐先生》,《人民音乐》第11期。

**任丹丹**

2011:《权吉浩三部作品的京剧风格与创作技法初探》,《中国音乐》第3期。

**任　怡**

2011:《词曲若流水　中西合珏璧——浅析陈怡〈中国古诗合唱五首〉的艺术特征》,《人民音乐》第6期。

**尚洪刚**

2011:《"和毅庄诚"——王西麟〈第七交响曲〉评析》,《人民音乐》第5期。

**檀革胜**

2011a:《郭祖荣的交响思维研究——以〈第九交响曲〉为例》,《沈阳音乐学院学报》第3期。

2011b:《武满彻晚期乐队作品的和声思维研究》,《星海音乐学院学报》第3期。

2011c:《与"对话"的对话——王西麟〈喜剧的对话〉的交响性解读》,《人民音乐》第5期。

**汪晓庆　王　瑞**

2011:《简约其形,创新其思——黄自〈天伦歌〉的音乐语言及其结构逻辑》,《音乐艺术》第2期。

**王　萃**

《经过新音乐实验的元点走向中国文化实质的探索与实践——论"新潮"音乐及当代音乐创作的方向》,《中国音乐》第3期。

**王　硕**

《简评张千一大型说唱剧〈解放〉的音乐创作》,《中国音乐》第2期。

**王自东**

《理论与实践并存　专业与职业共融——写在第九届全国高等学校理论作曲学术研讨会之后》,《人民音乐》第2期。

**吴春福**

2011:《根植于藏族传统文化的现代音乐——觉嘎室内乐

五重奏〈轮回〉评析》,《人民音乐》第 10 期。

**吴家军**

2011:《调性音乐创作的广阔空间——对高为杰双钢琴协奏曲〈童年回忆〉的分析》,《沈阳音乐学院学报》第 1 期。

**伍润华**

2011:《相映成趣　相得益彰——陈铭志〈序曲与赋格曲集〉中序曲与赋格的关系探讨》,《黄钟》第 3 期。

**徐平力**

2011:《衔接传统　探求未来——斯克里亚宾交响诗〈普罗米修斯〉音乐分析》,《中国音乐》。

**徐维雅**

2011a:《融会贯通　言简意赅——徐振民民歌主题随想曲〈小路〉的音高结构关系分析》,《沈阳音乐学院学报》第 2 期。

2011b:《融会贯通　言简意赅——徐振民民歌主题随想曲〈小路〉的音高结构关系分析(下)》,《沈阳音乐学院学报》第 3 期。

**许　琛**

2011:《阿沃·帕特〈约翰受难曲〉创作技法与宗教思维研究》,《黄钟》第 2 期。

**杨斑斑**

2011:《由"拿来主义"看罗奇伯格〈第二交响曲〉》,《星海音乐学院学报》第 3 期。

**张巨斌**

2011:《结构主义与音乐》,《黄钟》第 2 期。

**张　力**

2011:《从"四大件"到"多声部音乐"——对音乐学(教师教育)专业作曲技术理论课程改革的认识与探索》,《人民音乐》第 7 期。

**赵　娜**

2011:《当代法国音乐圣殿中的巨擘——谈法国作曲家亨利·迪蒂耶的音乐创作》,《人民音乐》第 11 期。

**郑　刚**

《兼收并蓄　入"古"为新——芬兰作曲家林德伯格的管弦乐创作评介》,《人民音乐》第 7 期。

**郑英烈**

2011a:《〈摩西与亚伦〉的创作背景》,《黄钟》第 4 期。

2011b:《阿诺德·勋伯格年谱》,《黄钟》第 1 期。

**周　进**

2011a:《贝多芬〈第九交响曲〉第一乐章指挥版本比较》,《黄钟》第 4 期。

2011b:《论贝多芬〈第五交响曲〉指挥的自我跃迁——"命运"交响曲指挥的艺术再现》,《黄钟》第 1 期。

**左　佳**

2011:《心随风动赏新声——高为杰民乐室内乐〈风声〉音乐分析》,《沈阳音乐学院学报》第 1 期。

## 《人民音乐》音乐创作评论文章

**李吉提**

《艺术创作中的理性思考——刘湲作品音乐会有感》,《人民音乐》第 1 期。

**宋　瑾**

《云水间之思——刘湲作品音乐会随想》,《人民音乐》第 1 期。

**窦　青**

《听夜曲　品肖邦　悟人生——评赵晓生“肖邦夜曲专题独奏音乐会”》,《人民音乐》第 1 期。

**胡净波**

《歌剧〈太阳雪〉的音乐创作特色》,《人民音乐》第 1 期。

**宁　远**

《狮城华乐夜　梦回长安时——记新加坡赵季平作品专场音乐会》,《人民音乐》第 1 期。

**王小力　王伟任**

《一曲早就走出国门又濒于失传的钢琴珍品——忆评老志诚的钢琴小品〈秋兴〉》,《人民音乐》第 1 期。

**罗　浩**

《大地无处不飞歌——论徐沛东音乐创作的当代中国人文精神》,《人民音乐》第 2 期。

**陆小璐**

《民族、地域、交响的融合——大型民族交响乐〈华夏之根〉的音乐创作特征》,《人民音乐》第 2 期。

**闫晓宇**

《寒风中的一丝温暖邂逅——王丹红琵琶室内乐新作评介》,《人民音乐》第 2 期。

**楚　歌**

《20 世纪 60 年代上半叶储望华的钢琴创作》,《人民音乐》第 2 期。

**徐越湘**

《神领意造　中西合璧——阿镗〈神雕侠侣民族交响曲〉评析》,《人民音乐》第 2 期。

**崔　宪**

《金湘歌剧创作的又一个里程碑——听中央歌剧院的原创歌剧〈热瓦普恋歌〉》,《人民音乐》第 2 期。

**王自东**

《理论与实践并存　专业与职业共融——写在第九届全国

高等学校理论作曲学术研讨会之后》,《人民音乐》第 2 期。

**诺　亚**

《厚学重教　正本清源——全国和声复调教学研讨会述评》,《人民音乐》第 2 期。

**姜　蕾**

《阿伦·福特眼中的"音乐分析学"》,《人民音乐》第 2 期。

**邓　军**

《走向"永恒"观念的简约主义批判——拉·蒙特·杨的创作研究》,《人民音乐》第 2 期。

**于　海**

《新中国交响管乐的回顾与展望》,《人民音乐》第 3 期。

**曾宪林**

《2010 年首届闽台音乐周·海峡两岸当代音乐创作研讨会综述》,《人民音乐》第 3 期。

**田可文**

《华韵楚风　献艺京城——武汉音乐学院东方中乐团国家大剧院音乐会纪实》,《人民音乐》第 3 期。

**章绍同**

《用一生去追求——郭祖荣与交响音乐》,《人民音乐》第 4 期。

**宋　瑾**

《心里摆一张安静的桌子——2009 郭祖荣交响音乐会及京沪闽作曲会议引发的探讨》,《人民音乐》第 4 期。

**凌宪初**

《新版〈红楼梦〉音乐的"幽怨"与"梦幻"》,《人民音乐》第 4 期。

**熊　陈**

《重拾历史的歌声——简论芭托莉独唱专辑〈向玛丽娅致敬〉中的几位作曲家》,《人民音乐》第 4 期。

**吴春福　王　颖**

《罗忠镕的艺术歌曲创作》,《人民音乐》第 4 期。

**李吉提**

《霜叶红似二月花——作曲家郭祖荣印象》,《人民音乐》第 4 期。

**叶松荣**

《社会实践是检验我国现代音乐创作成功与否的惟一标准——从审美实践范畴的角度探索建构我国现代音乐创作的评价标准》,《人民音乐》第 4 期。

**骆季超**

《对当前我国歌曲、歌剧创作中的几点认识》,《人民音乐》第 4 期。

**于庆新**

《香港中乐团举办全球首届"香港国际中乐指挥大赛"》,

《人民音乐》第 4 期。

**于润洋**

《谈谈音乐学视域下的和声对位教学问题》,《人民音乐》第 4 期。

**张　宁**

《为青春插上音乐的翅膀——听第二届“民族管弦乐新作品(青少年题材)征集评选颁奖音乐会”》,《人民音乐》第 4 期。

**王　萃**

《歌寻天涯情何在春夏秋冬舞芳华——谈郑冰的舞剧音乐〈周璇〉》,《人民音乐》第 5 期。

**紫　茵**

《春风唤醒追梦人——2011 年中国交响乐峰会综述》,《人民音乐》第 5 期。

**博特乐图**

《灵动的旋律永恒的主题——评“难忘的歌——阿拉腾奥勒作品音乐会”》,《人民音乐》第 5 期。

**相西源**

《青波涟涟奏乐韵岛歌漫漫唱心弦——康建东交响作品音乐会述评》,《人民音乐》第 5 期。

**徐沛东**

《把握时代中心坚持继承创新——当下音乐创作漫谈》,《人民音乐》第 5 期。

**檀革胜**

《与“对话”的对话——王西麟〈喜剧的对话〉的交响性解读》,《人民音乐》第 5 期。

**尚洪刚**

《“和毅庄诚”——王西麟〈第七交响曲〉评析》,《人民音乐》第 5 期。

**蔡　梦**

《大破大立厚积薄发——赏大提琴协奏曲〈天上青海〉,谈张豪夫音乐创作思想》,《人民音乐》第 5 期。

**涂致洁**

《根系传统发展创新——“2010 高等音乐艺术院校二胡新作品决赛音乐会”听后》,《人民音乐》第 5 期。

**宋学军**

《周龙获普利策音乐奖》,《人民音乐》第 5 期。

**何　巍**

《库夏科夫早期巴扬作品创作特征解读》,《人民音乐》第 5 期。

**张　萌**

《打造“南洋华乐”品牌——访 2011 新加坡国际华乐作曲大赛评委会主席叶聪》,《人民音乐》第 6 期。

**施一南**

《中国民族歌剧创作模式及反思》,《人民音乐》第6期。

**瞿小松**

《虚幻的"主流"》,《人民音乐》第6期。

**汪海元**

《"文革"时期的二胡音乐创作》,《人民音乐》第6期。

**任　怡**

《词曲若流水中西合珏璧——浅析陈怡〈中国古诗合唱五首〉的艺术特征》,《人民音乐》第6期。

**王婕斯**

《卡巴列夫斯基〈二十四首前奏曲〉及其调式形态》,《人民音乐》第6期。

**刘雪莎　胡文君**

《兼容并蓄独出机杼——读马东风〈调性与和声技法探究〉》,《人民音乐》第6期。

**周天星**

《创新与模仿之间的徘徊——流行歌曲创作中共用同一和声布局之分析》,《人民音乐》第6期。

**绳长杰**

《金钟和谐交响响彻"彩云之南"——记第八届中国音乐"金钟奖"合唱比赛》,《人民音乐》第7期。

**张　萌**

《致敬先辈讴歌理想——"理想之歌"傅庚辰作品音乐会及座谈会综述》,《人民音乐》第7期。

**王建元**

《生命的礼赞与讴歌——陆在易作品音乐会有感》,《人民音乐》第7期。

**桑海波**

《传与统之辩证——评第十五届全国音乐作品(民乐)获奖作品音乐会》,《人民音乐》第7期。

**朴东生**

《大家风范不拘一格——漫议赵季平的音乐创作》,《人民音乐》第7期。

**黄　渤**

《论新疆风格钢琴曲中的节奏因素》,《人民音乐》第7期。

**熊小玉**

《时空交融雅俗共赏——透视姚恒璐〈原始的音迹〉钢琴音乐作品选》,《人民音乐》第7期。

**钱仁平**

《感悟前贤风范触发当代创造——纪念谭小麟先生百年诞辰系列学术活动综述》,《人民音乐》第7期。

**汪毓和**

《为"东西音乐文化交融和发展"毕生奋斗的杰出作曲

家——纪念谭小麟先生诞辰百年有感》,《人民音乐》第 7 期。

**刘再生**

《艺术创新与时代特色——〈三门峡畅想曲〉诞生的历史回顾》,《人民音乐》第 7 期。

**李　岩**

《"先验"·"鲜艳"的存在——第三届"中华乐派论坛"述评》,《人民音乐》第 7 期。

**方　弋**

《理论作曲课程——普通高等学校音乐表演专业教学园地中的重灾区》,《人民音乐》第 7 期。

**张　力**

《从"四大件"到"多声部音乐"——对音乐学(教师教育)专业作曲技术理论课程改革的认识与探索》,《人民音乐》第 7 期。

**郑　刚**

《兼收并蓄人"古"为新——芬兰作曲家林德伯格的管弦乐创作评介》,《人民音乐》第 7 期。

**钟　毅**

《第三届中韩作曲家作品交流活动在京举行》,《人民音乐》第 7 期。

**孙　剑**

《编织斑斓春色讴歌火红时代——2011"上海之春"国际音乐节述评》,《人民音乐》第 8 期。

**李淑琴**

《中西音乐深度融合下的传奇歌剧——写在歌剧〈白娘子〉荣获普利策奖之时》,《人民音乐》第 8 期。

**郭树荟　李明月**

《当代音乐之路上的求索——上海音乐学院"当代音乐周"回眸》,《人民音乐》第 8 期。

**金顺爱　金秀吉**

《萨满宗教意识与原生文化形态的当代呈现——评朱广庆的合唱曲〈女真神曲〉》,《人民音乐》第 8 期。

**何宽钊**

《歌剧〈白蛇传〉的美学思考》,《人民音乐》第 8 期。

**陶一陌**

《琉璃亦阑珊——在现代古筝音乐创作过程中的点滴思索》,《人民音乐》第 8 期。

**伍维曦**

《佳作竞献俊彩纷驰——记 2011 年"第 28 届上海之春国际音乐节"上海音乐学院系列音乐会》,《人民音乐》第 8 期。

**谢福源**

《音乐就是力量——2011 北京现代音乐节综述》,《人民音乐》第 8 期。

**赵　欣**

《中国铜管室内乐创作的发展与困惑——由中国交响乐团铜管室内乐专场音乐会演出引发的思考》,《人民音乐》第8期。

**荣英涛**

《〈红色历程的音乐记忆〉首发式暨根据地音乐研讨会纪实》,《人民音乐》第8期。

**钱仁平**

《寻找"不存在"的声音——沈洋访谈录》,《人民音乐》第9期。

**张　萌**

《百年回眸慰先贤炎黄携手光明行——大型系列民族音乐会"光明行"北京首演》,《人民音乐》第9期。

**于庆新**

《民族管弦乐指挥艺术的里程碑——首届香港国际中乐指挥大赛述评》,《人民音乐》第9期。

**尹铁良**

《从"春路"到"春风"的飞跃——听浙江交响乐团"春风柳上归"交响音乐会有感》,《人民音乐》第9期。

**王　晔**

《心系蒙韵名神州情牵潮尔传新火——访蒙古族作曲家美丽其格》,《人民音乐》第9期。

**王安潮**

《为现代民族室内乐营造新的音响世界——"金豈组合"的民族室内乐作品评析》,《人民音乐》第9期。

**金　蓝　宋国生**

《二胡曲创作中移植手法的思考与展望》,《人民音乐》第9期。

**张　萌**

《长安花开新风徐来——"新长安风"音乐创作研讨会纪要》,《人民音乐》第9期。

**卜大炜**

《新中国交响乐事业奠基人之一:李德伦》,《人民音乐》第10期。

**于　海　马　力**

《轻骑踏月不忍归——"草原夜色美"王和声作品音乐会随感》,《人民音乐》第10期。

**蔡　晴**

《融东西音乐文化汇中外作曲大师——记首届北京国际作曲大师班》,《人民音乐》第10期。

**吴　丽**

《陈田鹤诞辰一百年纪念活动综述》,《人民音乐》第10期。

**江　江**

《陈田鹤对〈芦笙舞曲〉转调的顾虑》,《人民音乐》第10期。

**梁　晴**

《朱世瑞:雕刻涅槃之音——听为大型交响乐队与唢呐而作〈凤凰涅槃〉》,《人民音乐》第 10 期。

**吴春福**

《根植于藏族传统文化的现代音乐——觉嘎室内乐五重奏〈轮回〉评析》,《人民音乐》第 10 期。

**宋璐璐**

《强手云集铸精品真情演绎奏强音——中央民族乐团庆祝建党 90 周年大型民族音乐会观后》,《人民音乐》第 11 期。

**蒋　力**

《当〈土楼〉成为歌剧……》,《人民音乐》第 11 期。

**夏雄军**

《圣母心中塑妙曲天上来——评舞剧〈女娲〉的音乐创作》,《人民音乐》第 11 期。

**钱亦平**

《桑桐先生的多彩人生及人格魅力》,《人民音乐》第 11 期。

**傅涛涛**

《融会贯通独树一帜——杨儒怀教授对曲式与作品分析理论体系的发展与创新》,《人民音乐》第 11 期。

**魏　扬**

《金湘民族交响乐作品的文化思考》,《人民音乐》第 11 期。

**戈晓毅**

《打造歌剧经典的一次有益探索——歌剧〈永不消逝的电波〉观后》,《人民音乐》第 11 期。

**钱仁平**

《理论与实践的和谐——纪念作曲家、音乐理论家、音乐教育家桑桐先生》,《人民音乐》第 11 期。

**王明怡**

《写意最后的人生追寻最后的古典——勃拉姆斯〈四首严肃的歌〉风格特征解析》,《人民音乐》第 11 期。

**赵　娜**

《当代法国音乐圣殿中的巨擘——谈法国作曲家亨利·迪蒂耶的音乐创作》,《人民音乐》第 11 期。

**林　萍**

《永恒的魔咒——瓦格纳〈指环〉之“洛杉矶风格”解析》,《人民音乐》第 11 期。

**康建东**

《对话宇宙万物求索生命意义——马勒〈第三交响曲〉的音乐分析》,《人民音乐》第 11 期。

**徐越湘**

《震撼心灵的岭南乐魂——房晓敏民族交响诗〈鸦片战争〉的创作评析》,《人民音乐》第 12 期。

**于　洋**

《交响史诗再现共和之路——听〈共和之路〉纪念辛亥革命一百周年大型交响史诗音乐会》,《人民音乐》第12期。

**李妍冰**

《触动心灵的诗意变奏——怀念作曲家刘庄》,《人民音乐》第12期。

**郭　媛**

《王建民〈第四二胡狂想曲〉创作访谈录》,《人民音乐》第12期。

**汝　铱**

《二胡艺术发展的"去民间化"与王建民的二胡音乐创作》,《人民音乐》第12期。

**韦建斌**

《简述"文革"时期笛子独奏曲的创作》,《人民音乐》第12期。

**曾宪林**

《多元化中国风格的追求与探索——第五届"京、沪、闽"现代音乐创作研讨会述评》,《人民音乐》第12期。

**史　玥**

《为了"忘却"的记忆——解读张大龙扬琴独奏作品〈在山那边〉》,《人民音乐》第12期。

**祁斌斌**

《四月木棉花正红岭南音乐展芳华——房晓敏"岭南风格民族管弦乐专场"音乐会述评》,《人民音乐》第12期。

**宋兆寒**

《简论当代中国钢琴改编曲的创作特色——以云南民歌主题改编曲为例》,《人民音乐》第12期。

## 《音乐周报》音乐创作评论文章

**李　谨**

《是交响下的蛋？还是摇滚下的蛋?》,《音乐周报》1月5日第6版。

**许渌洋**

《谁在"计划"他们——青年作曲家生态考》,《音乐周报》1月12日第2版。

**穆姗姗**

《纯粹的中国作品与管弦乐的"纯粹"》,《音乐周报》1月19日第6版。

**孟　琦**

《作曲家集体维权》,《音乐周报》1月19日第9版。

《风情歌舞集〈土楼神韵〉首次晋京》,《音乐周报》1月26日第5版。

**孟　绮**

《〈天边的红云〉锁定"长征中的女性"》,《音乐周报》2 月 16 日第 3 版。

**李　谨**

《别让〈黄河〉成为"唯一"》,《音乐周报》2 月 16 日第 6 版。

**廖燕茹**

《特俗地缘的历史共鸣——听〈霸王别姬〉奏响巴尔干》,《音乐周报》3 月 9 日第 6 版。

**许渌洋**

《"广交"京城会师"浙交"专访:汤沐海林大叶》,《音乐周报》3 月 16 日第 2 版。

**张　乐**

《别样江南情春风柳上归——听浙江交响乐团专场音乐会》,《音乐周报》3 月 16 日第 6 版。

**许渌洋**

《亢奋于紧张的缠斗——广州交响乐团"作客"国家大剧院》,《音乐周报》3 月 16 日第 6 版。

**张佳林**

《期待真正的形式主义》,《音乐周报》3 月 16 日第 7 版。

**刁　艳**

《作曲教学对话》,《音乐周报》3 月 16 日第 9 版。

**赵景扬**

《聆听"龙声华韵"的回响》,《音乐周报》3 月 23 日第 6 版。

**婴　宁**

《2011 北京现代音乐节开幕在即》,《音乐周报》4 月 13 日第 4 版。

**刁　艳**

《广东映像制造者访房晓敏》,《音乐周报》4 月 13 日第 16 版。

**张　毅**

《写"好听"的音乐——访邹航》,《音乐周报》4 月 20 日第 16 版。

**许渌洋**

《〈白蛇传〉与普利策奖——国际化音乐之路上的中国足印》,《音乐周报》4 月 27 日第 2 版。

**音乐周报**

《音乐给予我们力量》,《音乐周报》4 月 27 日第 5 版。

**许渌洋**

《抛弃大制作、高投入——小成本歌剧厦门探路》,《音乐周报》5 月 4 日第 2 版。

**音乐周报**

《打造国际化的专业音乐节——访北京现代音乐节执行总

监陈小龙博士》,《音乐周报》5 月 4 日第 5 版。

**刘索拉**

《研讨会亦是创作的过程》,《音乐周报》5 月 18 日第 7 版。

**金　平**

《探讨中国新音乐的现状和未来》,《音乐周报》5 月 18 日第 7 版。

**张玉雯**

《音乐善美,音乐就是力量——访叶小钢》,《音乐周报》5 月 18 日第 16 版。

**许渌洋**

《杰出作品与优质呈现——北京现代音乐节开幕式与当代作品音乐会》,《音乐周报》5 月 25 日第 9 版。

**徐韫冰**

《现代作品音乐会电子音效受追捧》,《音乐周报》5 月 25 日第 9 版。

**周　皓**

《专访坎切利》,《音乐周报》5 月 25 日第 9 版。

**韩江雪**

《大爱汇成的歌海——访北京现代音乐节"送校歌计划"项目总监张帅》,《音乐周报》5 月 25 日第 10 版。

**张　乐**

《翘首期盼的音乐盛事——再访北京现代音乐节执行总监陈小龙》,《音乐周报》5 月 25 日第 10 版。

**赵世民**

《关峡作曲非常道》,《音乐周报》5 月 25 日第 14 版。

**董　蓉**

《"人文精神与前瞻境界"——北京现代音乐节青年作曲家发展计划述评》,《音乐周报》5 月 25 日第 15 版。

**邹　航　丁旭东**

《一个国家的百年音诗》,《音乐周报》5 月 25 日第 16 版。

**孟　绮　郭　佳　张　乐**

《儿童歌曲创作,难? 不难?》,《音乐周报》6 月 1 日第 4 版。

**孟　绮　郭　佳　张　乐**

《儿童歌曲创作,拒绝功利!》,《音乐周报》6 月 1 日第 5 版。

**许渌洋**

《作曲家的夜晚与节日——北京现代音乐节闭幕式音乐会》,《音乐周报》6 月 1 日第 10 版。

**孟　绮**

《直面当下现实问题——原创歌剧〈那时花开〉沪上首演》,《音乐周报》6 月 1 日第 13 版。

**和　谐**

《文化慎言"转基因"——〈新长安风〉音乐研讨会侧记》,

《音乐周报》6 月 8 日第 4 版。

**胡克非**

《下南洋，知国乐悠扬》，《音乐周报》6 月 15 日第 2 版。

**张佳林**

《“评论者”，“平抡”乎？》，《音乐周报》6 月 15 日第 7 版。

**许渌洋**

《国家大剧院第三届国际歌剧院高峰论坛——中国歌剧一路向西》，《音乐周报》6 月 29 日第 2 版。

**孟　绮**

《浙江交响乐团开启欧洲巡演》，《音乐周报》6 月 29 日第4 版。

**孟　绮**

《节目多元挑战跨越——2011 上海夏季音乐节将开幕》，《音乐周报》7 月 13 日第 5 版。

**张　乐**

《欧美大师班模式走进中国——北京国际作曲大师班正式启动》，《音乐周报》7 月 27 日第 9 版。

**周　皓　张　乐**

《让创作贴近现实促进文艺健康发展——中国音乐家协会著名音乐家座谈会》，《音乐周报》8 月 3 日第 2 版。

**张　乐**

《2011 北京国际作曲大师班落幕》，《音乐周报》8 月 3 日第 9 版。

**齐　涛**

《音乐文化东西方交融不是简单叠加——听北京音乐厅两场音乐会》，《音乐周报》8 月 24 日第 6 版。

**孟　绮**

《唱响城市主旋律——儒家主题合唱交响曲〈人文颂〉深圳试演》，《音乐周报》9 月 7 日第 3 版。

**张　乐**

《原创歌剧〈土楼〉再现福建历史回想》，《音乐周报》9 月 7 日第 4 版。

**孟　绮**

《〈马可波罗〉穿越时空再回京城》，《音乐周报》9 月 14 日第 11 版。

**胡克非**

《叶小钢聊〈共和国之路〉现实题材曲难写》，《音乐周报》9 月 21 日第 4 版。

**张　乐**

《华人女作曲家共推双钢琴音乐会》，《音乐周报》9 月 21 日第 4 版。

**周　皓**

《第五届京沪闽现代音乐创作研讨会在闽举办》，《音乐周

报》10 月 12 日第 3 版。

**孟　绮**

《用音乐记录成长印记——记浙江交响乐团 2011 欧洲巡演》,《音乐周报》10 月 12 日第 4 版。

**张　毅**

《现代音乐也要“接地气”》,《音乐周报》10 月 12 日第 7 版。

**董艳艳(编辑)**

《经典中国艺术歌曲唱响中山音乐堂》,《音乐周报》10 月 19 日第 11 版。

**李　瑾**

《电子音乐并非高不可攀》,《音乐周报》10 月 19 日第 17 版。

**韩江雪**

《追寻文化脉络与生命意境——中国艺术歌曲音乐会听后》,《音乐周报》10 月 26 日第 12 版。

**周　皓**

《把音乐卖到每一个角落——从库克数字音乐图书馆说起》,《音乐周报》10 月 26 日第 22 版。

**李　瑾**

《北京交响乐团奏响王西麟交响新作》,《音乐周报》11 月 9 日第 5 版。

**赵世民**

《杜鸣心的四次选择》,《音乐周报》11 月 9 日第 10 版。

**李　瑾**

《青年古典音乐家被“听赏”？被“观赏”?》,《音乐周报》11 月 16 日第 8 版。

**李　瑾**

《暴风骤雨下的浪漫情怀——听王西麟作品音乐会》,《音乐周报》11 月 23 日第 6 版。

**孟　绮**

《“青年作曲家计划”终评结果即将揭晓》,《音乐周报》12 月 7 日第 5 版。

**胡克非**

《民乐作曲无“法”可依》,《音乐周报》12 月 7 日第 9 版。

**许渌洋**

《国家大剧院青年作曲家计划终评揭晓——三位女性作曲家获得委约机会》,《音乐周报》12 月 21 日第 5 版。

**张　乐　包原钵　荣慧荞**

《博采众长才能推陈出新——音乐家研讨交响乐发展之路》,《音乐周报》12 月 28 日第 2 版。

**张　乐**

《金钟奖作品奖、理论评论奖花落名家》,《音乐周报》12 月

28 日第 5 版。

**周　皓**

《音乐国度的吉普赛人——访陈萨》,《音乐周报》12 月 28 日第 24 版。

萧庆瑜

# 台湾音乐理论研究概述 2000～2011

## 一、前言

在音乐艺术领域中，迥异于演奏(唱)、指挥与作曲等，相对地，“理论”似乎属于较为“内敛”的部分。主角并不亲临第一线站在舞台上，而是置身于幕后，针对一首首的音乐作品进行检视、解析、判读，甚至是近似于自我辩证的工作；企图深入作曲者执笔谱写之际的心灵最深处，以探究在感性与理性之间、来往穿梭的思绪与挣扎。而这些作品如同钻石，如自不同的切面角度视之，即可能映照出不同的结果。诚然，对于作曲者本人而言，在几经斟酌、终于确定意念所趋进而落笔之际，或许有部分难以言传，甚至可能取决于个人当下之直观所成；惟藉由多元化的剖析与解读，咸信不仅能够彰显这些音乐作品的艺术价值，同时亦提供置身于舞台第一线的指挥、演奏(唱)者，广度与深度兼备的音乐诠释基础。更遑论对于音乐创作工作者，其于创作思维、及其写作语法等面向所引领而出的回响与启发。

笔者忝为大学音乐系教师，除从事作曲与教学之外，亦致力于音乐理论研究，以“法国近代钢琴音乐”为主题，持续进行相关作曲家及其作品之探讨与分析；截至目前为止，已出版二本专书与多篇论文。此次应《中国新年音乐年鉴》之邀约，以“台湾音乐理论研究概况”为主题撰写专文；并特别侧重自21世纪以来的发展。除感荣幸之外，同时益因自身亦属该领域成员之一，对于此项主题，更加深刻之自我期许实油然而生。希冀能将台湾近年来的音乐理论研究面向、方式及成果加以归纳汇整，除回顾亦省思；期能为海峡两岸音乐理论学界的相互交流与了解略尽绵薄之力。

本文标题虽为《2000～2011 台湾音乐理论研究概述》，明确界定时间范围，惟

因考虑学术发展系一脉相承不容切割，无论于各项领域皆然。致仍将20世纪后期(约1980～2000年间)之概况亦尽以相同观点分项叙述，俾利对于进入21世纪之后的发展引出更清晰的映照，亦能为全文的论述建立更为稳固的基础。

## 二、20世纪后期的台湾音乐理论研究发展(1980～2000)

综观台湾音乐学界的发展，毫无疑问地，大学院校音乐系所实扮演一重要角色：在学术领域内，教师除授课教学之外，也同为研究者身份，带领学生致力于各项音乐专业领域的演奏训练与学术探讨。在较早成立的校院单位中，1946年所成立的台湾省立师范学院音乐专修科(现台湾师范大学音乐系之前身)，以及1957年所成立的台湾艺术专科学校音乐科(现台湾艺术大学音乐系之前身)，分别在音乐教育与演奏等领域，培育出诸多优秀人才。虽其后各校音乐系陆续成立——特别在1985至1995年间，为因应当时九所师范专科学校改制为师范学院，且更深化小学音乐师资之专业素养，于各师范学院内皆筹设音乐教育学系，[①]致台湾地区音乐科系大幅增加。[②] 惟直至现今，除最早设立的台湾师范大学音乐系以及台湾艺术大学音乐系，此二所堪称历史最为悠久的音乐系所之校友，仍活跃于现今台湾乐坛及学界，并贡献良多之外，其余各校系友亦积极表现，于各不同面向扮演重要角色，共同支撑、建构起当今台湾乐界活泼丰富的面貌。

为较具体描述台湾音乐理论研究之概况，笔者将就发展领域、研究者、研究主题、研究方法、发表道与海外发展等角度切入，将探讨结果汇整、归纳分项逐一说明如后：

**1. 发展领域：以作曲与音乐学领域为主**

台湾音乐理论之研究主力，于1980～2000年间，系以作曲与音乐学领域为主。

在作曲领域部分，此期各校作曲组之硕士班学生，多选定经典作品之音乐分析为研究主题(且以西方音乐为多)，并撰写毕业学位论文。较早期的包含陈永明(1984)与骆正荣(1987)，即分别以贝多芬(Ludwig van Beethoven，1770～1827)的弦乐四重奏与巴赫(Johann Sebastian Bach，1685～1750)的《复格的艺术》(*Die Kunst der Fuge*)为论文主题。而现代音乐的研究方面，则以音乐系教授为多，其中

---

① 在原九所师范专科学校中，位于台北的台湾省立台北师范专科学校与台北市立师范专科学校(即分别为现今台北教育大学与台北市立教育大学之前身)原即设有音乐科，改制为师范学院后即直接转型成为音乐教育学系。

② 截至目前(2011)为止，台湾共计有23所大学设立音乐系所。

马水龙(1976)、潘皇龙(1983)与曾兴魁(1985)的著作,系属较早公开出版、且以西方现代音乐为主题的学术研究专书。

有关本文所论及之研究者与著作,笔者将依其研究成果分为论文与专书二类,连同作者、标题、出版单位与年代等相关数据汇整列于附录一与附录二。

而在音乐学领域部分,早期多以民族音乐学为主,而台湾师范大学音乐系之硕士班音乐学组,在许常惠教授的主持下,以台湾传统音乐与原住民音乐为团队研究主力,带领学生持续进行研究并发表多篇论文,成果丰硕。其后亦逐步扩大研究范围至西方现代音乐,其中连宪升(1991)所撰写的、以法国作曲家梅西安(Olivier Messiaen, 1908~1992)为研究对象之论文,应为该系硕士班音乐学组首篇以现代音乐为研究主题之学位论文。

2. 研究者:以大学音乐科系师生为多

台湾乐界有关理论研究方面,向来以大学音乐科系之师生为主力;其因与在独立研究机关所属各单位中,未有以音乐艺术为研究核心有关。笔者现即将研究者分为教师与学生两部分分项叙述如后。

在教师部分,于 1991 年以前,台湾的大学教师,无论其学术专长为何,均须以业经出版之专著为代表著作,方能提出教师资格审查与升等之申请。以音乐领域为例,除音乐学与音乐教育之外,由演奏(唱)、作曲直至指挥等亦同,各领域的教师皆须在个人舞台展演(或创作发表)与学术研究二方面同时并进,且撰写具学术价值之专著作为代表著作,方能完成申请所需。多数的教师选择以西方经典作品(由 17 世纪至 20 世纪初期)为主题,且时加入演奏诠释或教学应用等面向,俾利与个人学术专长形成更为紧密的结合。例如董学渝(1975)、刘塞云(1976)、廖年赋(1986)等人皆然。仅作曲组教师较多以纯粹音乐分析为主,且较侧重现代音乐作品;除前文所述之马水龙、潘皇龙与曾兴魁外,吴源钫(1989)与戴维后(1990)即分别以卢托斯拉夫斯基(WitoldLutoslawski, 1913~1994)与梅西安之作品为研究主题出版专书。

约 1991 年起,依相关法令修订结果,艺术类科教师可选择以作品及成就证明送审教师资格审查。此举协助大学音乐系教师在规划升等申请流程之际,获得另一更贴近个人展演专长方式之渠道。[①] 其后,虽部分教师转而以演奏会、作品发表

① 艺术类科教师以作品及成就证明送审教师资格审查其相关规范,皆详列于《专科以上学校教师资格审定办法》中之附表一:《艺术类科教师以作品及成就证明送审教师资格审查基准》,可径由台湾教育部门网站查询(网址:http://edu.law.moe.gov.tw/LawContentDetails.aspx?id=FL008629&KeyWord=)。

等途径为主，惟依规定，即便以上述方式送审，仍需缴交“以其中一场演出乐曲之书面诠释作为创作报告”①；致仍时于诠释报告中针对演出曲目进行分析，以作为阐述个人演奏诠释部分更为坚实之基础。另对于作曲组教师而言，则无异开启了双重渠道，如仍选择以专著出版为主者：例如谢隆广（1992）、戴维后（1998）等，则多延续以现代音乐作品分析为主题之传统，且更具深度。

而于此段期间，由台湾本土所培育、其后负笈海外专攻音乐理论之学人亦陆续返台执教；例如：陈淑玲（美国马里兰大学音乐理论博士）、陈慧芬（美国北德州大学音乐理论硕士）与吴佩蓉（美国纽约州立大学水牛城分校音乐理论硕士）等，分别任教于大学音乐科系，为台湾音乐学界注入更多的研究能量。②

而在学生部分，仍以硕士班之作曲组与音乐学组学生为主力，早期除已于前文所提及之陈永明、骆正荣与连宪升等人之外，另硕士班演奏（唱）组学生亦时以音乐作品分析为主题撰写学位论文，惟亦引入演奏诠释，且仍多以西方经典作品（由 17 世纪至 20 世纪初期）为主。

**3. 研究主题：仅作曲组与音乐学组师生较侧重现代音乐分析**

如前文所述，演奏（唱）与指挥组师生，较多以西方经典作品（由 17 世纪至 20 世纪初期）为研究主题，且多尚引入教学应用或音乐诠释，例如钢琴领域的叶绿娜（1990）与林公钦（1992），声乐领域的周同芳（1990）与任蓉（1999）等人。

而在作曲组与音乐学组师生部分，则延续以现代音乐作品分析为主题之传统，且发表形式由专书扩展至学术论文，除前文已提及之潘皇龙等人之外，萧庆瑜（1997）、骆淑婴（1998）、罗基敏（1998）与张晓雯（1999）等人，亦持续发表以 20 世纪音乐作品分析为主题之论文或专书；且所涵盖范围更为广泛，由西欧（法国与德国）、中欧（奥地利）直至东欧（波兰与俄罗斯）皆含括于内。③ 另特别在法国现代音乐方面，戴维后与萧庆瑜皆持续进行研究，发表并累积具系列性的研究成果。

**4. 研究方法：采传统分析方法为多**

大多仍采较为传统方式——由音高、节奏、曲式与音色等各项音乐基本要素切入，针对单一作品进行分析探讨。惟亦见少部分略为特别的成果，例如戴维后

---

① 参自《专科以上学校教师资格审定办法》中之附表一：《艺术类科教师以作品及成就证明送审教师资格审查基准》。

② 陈淑玲于 1997 年获博士学位后，曾返国执教于台南应用科技大学、东吴大学与中山大学等校音乐系；其后于 2000 年移居美国至今。

③ 有关罗基敏教授的完整学经历及学术研究成果，可径由台湾师范大学音乐系网站查询（网址：http://www.music.ntnu.edu.tw/faculty/kmlo/）。

的专书《梅湘钢琴音乐中节奏的探讨》(1998),即仅以节奏作为主要探究核心,研析梅湘的钢琴作品。且另有部分研究者,如卢炎与张己任等,对于“申克分析法”(Schenkerian Analysis)深感兴趣,并带领学生对此进行探讨,并着手运用于乐曲分析。

5. 发表渠道:论文发表机会较少,且出版后之流通较狭窄

与音乐艺术相关的研讨会与学术性研究期刊,早年仍较为缺乏;学术论文较少有对外公开发表机会。而大学教师因升等申请所撰写、出版之专书,因极具学术性,致虽皆为公开出版,但在流通、营销渠道方面亦较为狭窄,多集中于少数音乐专业性书店(出版社)销售,①或收藏于台湾图书馆与教育研究院等行政单位。②

6. 海外发展:留学风气日盛,所撰写之学位相关论文质、量均佳

自1972年即任教于美国北德州大学(University of North Texas)音乐学院迄今的卓仁祥(Cho, Gene Jinsiong),于1956年自中兴大学农业经济系毕业后,即赴美留学转攻音乐理论,并于1975年获西北大学(Northwestern University)博士学位,系为早年相当难得的、专研音乐理论之华人学者。③ 惟或因非音乐系毕业之校友,致联结交流较少。

其后,因出国留学风气日盛,许多台湾地区大学音乐系之毕业生赴美留学。在留学期间所撰写的博士学位论文,亦有多篇系属音乐理论范畴:例如吴丁连(1987)、杨聪贤(1987)、孙树文(1995)、彭宇熏(1995)与陈淑玲(1997)。不仅皆以现代音乐作品为研究主题,且其中孙树文与彭宇熏虽属钢琴演奏领域,却分别选择梅西安与韦伯恩(Anton Webern, 1883～1945)的钢琴独奏作品进行研究,实属难得。

另王育雯虽非属台湾地区大学音乐系出身,惟亦留美专攻音乐理论,且于1998年获博士学位。

---

① 以台北市为例,中国音乐书房与大陆书店皆属于较具音乐专业性之书店(出版社)。

② 台湾图书馆依法为出版品之法定送存机关,惟仍可能有早期之出版品因年代久远或因未申请国际编码,致未及被收集典藏于内。而于教育研究院所典藏出版品内,有一部分为大学教师提交升等之专著,相当具有学术价值。台湾图书馆网址为 http://www.ncl.edu.tw,而教育研究院网址则为 www.naer.edu.tw。

③ 有关卓仁祥教授的完整学经历及学术研究成果,可径由美国北德州大学音乐系网站查询(网址:http://music.unt.edu/faculty-and-staff/detail/19)。

## 三、2000～2011 年的台湾音乐理论研究发展

笔者将仍就发展领域、研究者、研究主题、研究方法、发表渠道与海外发展等角度切入，持续探讨于迈入 21 世纪以来，台湾的音乐理论研究之发展概况，并将研究结果汇整、归纳分项逐一说明如后：

1. 发展领域：已呈现独立音乐理论组之雏形

步入 21 世纪之后迄今，台湾音乐理论之研究主力，仍以作曲与音乐学领域为主；惟已于后者逐渐呈现独立音乐理论组之雏形。

在作曲领域部分，虽仍未独立出纯音乐理论组，然仍属于作曲组师生极为重视之项目。除教师更加积极发表著作或论文外，在研究生的硕士、博士学位论文中，亦时将其列为其中一部分，且多以 20 世纪音乐为主题，并结合自我创作，将音乐分析所得内化，成为自我音乐创作语汇之一。例如苏凡凌（2007）、孙莹洁（2009）与罗佩尹（2010）等，即为分别以支声复调（Heterophony）、斯克里亚宾（Alexander Scriabin，1872～1915）与韦伯恩等音乐作品为主题撰写博士学位论文。

另于音乐学领域部分，经该组师生之努力，已渐次展现出独立音乐理论组之雏形：例如罗基敏（台湾师范大学）、王育雯、杨建章（二者皆为台湾大学）与卢文雅（台北艺术大学）等人，虽未必每人都具备作曲背景，惟皆带领指导学生以西方音乐经典作品为核心，进行积极且持续性的研究，且卓然有成。①

2. 研究者：更多演奏领域学人加入研究

仍以大学音乐科系之师生为主力，但投入的学人更多，并将理论研究与个人演奏或教学相结合。笔者现仍将研究者分为教师与学生两部分分项叙述如后。

在教师部分，如前文所述，因自约 1985 起大学音乐系增设、致使各领域教师人数提升；致在延续至迈入 21 世纪之际，无论在研究质、量等各方面，仍蓬勃发展。作曲组教师虽较多采个人音乐创作作品为代表著作提出升等申请，但例如谢隆广、李文彬、萧庆瑜与严福荣等人，仍是以现代音乐为研究主题，撰写论文与专书并公开发表（或出版）。

此外，因例如王育雯、杨建章、黄茵乔与刘彦玲等专攻音乐理论之海外学人陆续返台执教，不仅得以贡献个人所学，同时也带领学生进行研究，逐步累积于音乐

① 有关台湾地区博、硕士学位论文的资料查询，可径由“台湾博硕士论文加值系统：自由的博硕士学位论文全文数据库”查询（网址：http://ndltd.ncl.edu.tw）。

理论方面的研究成果。另亦仍见钢琴演奏领域教师，例如李美文、黄芳吟、孙树文、黄淑珺与徐毓英等人分别发表以钢琴作品之音乐分析为主题之论文，以深化音乐诠释与教学应用。其中更不乏当代作品。这无形中更丰富台湾音乐理论研究的内涵。

而在学生部分，如前文所述，因大学音乐系增多，致学生人数亦相对增加，论文产出亦呈正比。同时在2001年，台湾师范大学与台北艺术大学二校之音乐系同时成立博士班，致使作曲组与音乐学组博士班学生渐次累积，[①]亦促使在研究广度与深度等面向也正向提升。

另此段期间，亦见部分学人进行独立研究：例如杨建章曾在2004年，于中研院历史语言研究所进行博士后研究；连宪升亦曾在2006～2010年之间，于中研院台湾史研究所与人文学研究中心进行博士后研究。惟皆属短期性质，其后仍分别转任大学教职。

**3. 研究主题：扩增至当代音乐与跨领域**

除作曲组与音乐学组师生仍延续以现代音乐作品分析为主题，且特别在学术论文方面篇数增加之外，同时亦将范围扩增至当代音乐，东、西方作品兼备；由迪蒂耶（Henri Dutilleux，1916～ ）、施托克豪森（Karlheinz Stockhausen，1928～2007）、利盖蒂（GyörgyLigeti，1923～2006）、克拉姆（George Crumb，1929～ ）与巴伯（Samuel Barber，1910～1981）等欧美作曲家，直至东方的尹伊桑（Isang Yun，1917～1995）与武满彻（Toru Takemitsu，1930～1996），甚至连国人资深作曲家一例如卢炎、萧泰然、郭芝苑与马水龙等人，皆被引以为研究主题撰写论文。且上述研究成果，有部分系为演奏领域之教师所进行，例如李美文、黄芳吟、杨景兰、孙树文与彭宇熏等人，皆积极表现且成果斐然。

另于此段期间，亦呈现教师带领学生、针对特定主题进行持续性团体研究之现象，例如李文彬于本土作曲家方面、萧庆瑜在法国当代音乐方面（迪蒂耶与布列兹）以及严福荣在东方当代音乐（尹伊桑与武满彻）等，其所共同累积的学术成果亦不容小觑。

而将绘画、舞蹈等艺术与音乐进行跨领域的研究探讨，其所涉及范围与难度显而易见地势必更深。然近年来却在台湾学界逐步兴起，同时亦已逐步累积学术

---

① 目前台湾地区大学音乐系设有博士班的院校，分别为台湾师范大学、台北艺术大学与天主教辅仁大学。另台湾艺术大学之表演艺术学院，亦于2011年成立表演艺术博士班。

成果；其中以陈汉金、彭宇熏与谢斐纹发表篇数较多；特别是彭宇熏，已出版二本专书，分别以表现主义（Expressionism）与德彪西（Claude Debussy，1862～1918）为核心，探讨其音乐与绘画、舞蹈等相关性，从模拟性探索直至艺术跨界诠释，研究相当深入。

4. 研究方法：分析方法更趋多元

除延续较为传统方式——由音高、节奏、曲式与音色等各项音乐基本要素切入，针对单一作品进行分析探讨之外，申克分析法亦逐步成为更多研究者探索音乐的媒介之一。例如马定一、黄淑珺与徐毓英等人，皆以此种分析方式解析作品并撰写专文。

另在研究生学位论文部分，亦见指导教授引导学生在论文撰写过程中，引入其余分析方法的研究：例如阿伦·福特（Allen Forte）之"音级集合理论"（pitch-class sets）、乔纳森·伯纳德（Jonathan W. Bernard）之"空间环境分析法"（Spatial Environment Analysis Method）、"K-net 分析法"（K-net Analysis），以及借由苏珊娜·朗格（Susanne K. Lange）有关探讨音乐张力与时间的理论等，皆应用于研究论文之内。

5. 发表渠道：出版、发表与交流活动更趋频繁

与音乐艺术相关的研讨会与学术性研究期刊，自 2000 年以来已大幅增加，致使学术论文对外公开发表的机会更趋密集。

几乎各大学音乐系皆不定期举办各类研讨会，甚至持续特定主题，俾利累积研究成果，并深化研究内涵。例如"台湾音乐学论坛"，自 2005 年起每年皆持续举行，并由设有音乐学系所的大学轮流筹办。虽探讨内容涵盖广泛（亦含民族音乐学等），惟仍皆涵盖音乐理论领域，且皆可见论文发表。而在特定主题方面，中国文化大学西洋音乐系固定每四年举办一次"台北国际作曲学术研讨会"，延请日本、韩国、香港与本地作曲家参与，除发表论文之外亦展演作品。另以 2011 年由东吴大学音乐系所主办之"作曲家卢炎教授作品研讨会"为例，该研讨会延请中国大陆、台湾地区、美国的学者（或作曲家），以卢炎教授之音乐作品为主题发表论文，借由学术性的探讨方式，以更深层理解卢炎的作品内涵及艺术价值。

而在学术研究期刊部分，因各大学之学院（或学系）几乎皆依所属领域固定发行期刊，且公开征稿，不仅限于校内师生，并规划审查机制。例如台湾师范大学音乐学院之《音乐研究》、台北艺术大学音乐学院之《关渡音乐学刊》、台湾大学文学院之《台大文史哲学报》以及台北市立教育大学人文艺术学院之《艺术学刊》等，皆

已出版多篇音乐理论领域之论文。

另于专书出版方面，无论是否为大学教师因升等申请所出版之专书，因极具学术性，致在流通、营销渠道方面，仍集中于少数音乐专业性书店（出版社）销售，或收藏于图书馆与教育研究院等行政单位。惟自2003年起，编译馆以公开甄选方式，每年举办"征求个人编著学术著作"及"与出版业者合作编著出版发行学术著作"①，不限领域，补助编印优良学术著作，并协助出版，提供学界研究参考。目前于音乐理论领域，已出版两本专书，作者分别为林公钦（2003）与萧庆瑜（2009）。

6. 海外发展：旅外学人增加，影响力与国际交流亦增

系由台湾本岛出身、在出国留学并获学位后，选择旅居国外任教之学人逐渐增多，其中亦不乏音乐理论或作曲专长者。在前者部分，除本文已提及的卓仁祥之外，自台湾师范大学音乐系毕业、并获美国密西根大学（The University of Michigan）音乐理论博士学位的饶韵华（Rao, Nancy Yunhwa），目前任教于美国罗格斯大学（Rutgers, The State University of New Jersey）音乐系，其在音乐理论研究方面学术成果卓著，屡获多项研究奖项。② 而较年轻一辈的刘彦玲（Liu, Yen-ling），自台湾师范大学音乐系与台湾大学音乐学研究所毕业后赴美留学，在获得斯坦福大学（Stanford University）音乐理论博士学位后，任教于美国查尔斯顿学院（College of Charleston）音乐系。③ 二人皆时与台湾学界保持密切联系与交流，返台演讲、发表论文或客座讲学皆具。

而在作曲领域方面，系由台湾本地出身、在出国留学并获学位后，现旅居国外任教之学人，包含执教于莱斯大学（Rice University）的陈士惠（Chen, Shih-Hui）、布兰岱斯大学（Brandeis University）的张玉慧（Chang, Yu-Hui）与德州理工大学（Texas Tech University）的林梅芳（Lin, Mei-Fang）等，除于校内教授作曲及音乐理论等相关课程外，亦以作曲家身份活跃于国际乐坛。

此外，台湾地区的研究者赴外讲学、发表论文亦属频繁，且不仅限于教师，近年来青年学生亦逐渐崭露头角。2010年10月，东吴大学音乐系硕士班学生刘光

---

① 编译馆原直属于"教育部"，为台湾地区最高编译机构，掌理关于学术文化书籍及教科图书编译事宜。其后业务范围扩大，除教科书审定与研究之外，亦含括协助学术著作之编译与出版。自2011年3月30日起机关整并，改隶于台湾教育研究院。

② 有关饶韵华教授的完整学经历及学术研究成果，可径由美国罗格斯大学音乐系网站查询（网址：http://www.masongross.rutgers.edu/music/faculty/nancy-yunhwa-rao）。

③ 刘彦玲刻正于台湾交通大学音乐研究所担任客座教授。

芸，即赴上海参加“第三届上海音乐学院当代音乐周”之研讨会，并发表论文《音类集所扮演的角色和功能—以卢炎的管弦乐作品〈忆江南〉第三首为例》，即为一例。

## 四、结语

长时间以来，台湾能在人文关怀与文化涵养方面显现出活泼的姿态，除向各不同领域积极触探之外，亦力求更加深层的进步与成长。借此为基，学术研究的树苗方能茁壮；“音乐理论研究”亦同。经由长年来的努力与成果累积，当今的台湾乐坛，对于“音乐理论”已具有相当程度的重视及落实。岛内学人除持续自身研究不辍之外，亦积极引领青年学子进入研究行伍，并同时与海内、外学界维持频繁的互动及交流。借由“音乐理论”研究，透视音乐艺术的美学内涵，协助展演者深化诠释，诱发创作者内心深处的无限幻想，三方相互共伴、共治、共荣。期许未来的台湾乐界，能在学术研究与舞台展演的绵密互动交融之下，缔结出更加丰硕的果实。

参考文献：

教育研究院 www. naer. edu. tw

台湾图书馆 http：//www. ncl. edu. tw

“教育部”www. edu. tw

台湾博硕士论文加值系统 http：//ndltd. ncl. edu. tw

台湾期刊论文索引系统 http：//readopac1. ncl. edu. tw

http：//disexpress. umi. com/dxweb

# 附录一：

## 台湾音乐理论研究成果（正文所提及之相关论文）

## 中 文 部 分

孙莹洁：《斯克里亚宾〈普罗米修斯〉与新世纪音乐之关联及对个人音乐实践的启示》：台湾师范大学音乐学系博士论文，2009。

孙树文：《美国作曲家—巴伯的复格曲》。《美育》第 143 期（2005）：56－67。

徐毓英：《作曲前提与音乐结构之透视：巴赫 D 小调第六号英国组曲之探讨与演奏诠释》，《音乐研究》第 12 期（2006）：51－72。

徐毓英：《宣克曲式理论探讨》，《国教新知》第 55 期（2008）：66－78。

马定一：《从后贤克分析法的观点探讨卢炎艺术歌曲〈林中高楼〉的音高结构》，《作曲家卢炎教授作品研讨会论文集》（2011）：69－79。

张晓雯：《俄国作曲家使尼特克的〈安魂弥撒曲〉》，《紫竹调》第 10 期（1999）：225－244。

张晓雯：《安东.魏本的五乐章弦乐四重奏作品编号五》，《紫竹调》第 11 期（1999）：61－75。

许桂祯：《K-net 分析法于巴赫第一册〈平均律〉三声部本调答句复格曲之探讨》，台北市立教育大学音乐学系硕士论文，2011。

连宪升：《时间的终结 ：梅湘的音乐语言及其初期节奏体系之形成》，台湾师范大学音乐学系硕士论文，1991。

陈永明：《贝多芬弦乐四重奏研究 ：动机主题的设计及其创作之结构》，台湾师范大学音乐学系硕士论文，1984。

彭宇熏：《音乐与绘画模拟性之探索—谈表现主义之荀白克与孟克》，《美育》第 103 期（1999）：1－8。

彭宇熏：《郭芝苑钢琴独奏曲之分析与探讨》，《台湾人文生态研究》第 4 卷第 1 期（2002）：51－77。

彭宇熏：《聆听台湾—谈郭芝苑为钢琴与弦乐队之〈小协奏曲〉》，《台湾人文生态研究》第 4 卷第 2 期（2002）：71－94。

彭宇熏：《音乐与绘画模拟性之探索—论德布西之象征主义风格》，《辅仁学志：人文艺术之部》第 30 期（2003）：187－209。

彭宇熏：《西方音乐中之情欲书写—“阴性终止”之省思》，《艺术评论》第 15 期（2005）：1－26。

彭宇熏：《音乐与绘画模拟性之探讨—以巴赫、魏本与克利之作品为例》,《艺术评论》第 16 期(2006)：41 – 74。

彭宇熏：《音乐现象学之启迪：以德布西音乐为例》,《艺术评论》第 19 期(2009)：149 – 187。

彭宇熏：《聆听与静默之间：隐然于陈幸婉创作中之音乐性》,《静宜人文社会学报》第 3 卷第 1 期(2009)：19 – 38。

黄芳吟：《探讨音堆技巧在柯维尔、凯吉与克伦姆钢琴作品中的发展与延伸》,《高雄师大学报》第 13 期(2002)：149 – 169。

黄芳吟：《探讨盖希文三首〈钢琴前奏曲〉的乐曲架构与弹奏技巧》,《师大学报：人文与社会科学类》第 47 期(2002)：131 – 152。

黄芳吟：《穆钦斯基第三号钢琴奏鸣曲之乐曲架构与音程发展》,《高雄师大学报》第 15 期(2003)：593 – 614。

黄芳吟：《黎伯曼第一号钢琴奏鸣曲解析》,《中山人文学报》第 21 期(2005)：85 – 105。

黄芳吟：《由乐曲结构与音程关系探讨柯瑞良诺之〈幻想练习曲〉》,《高雄师大学报：人文与艺术类》第 24 期(2008)：69 – 86。

黄郁芬：《Susanne K. Langer 论音乐张力与时间性：多层次分析初探》,台湾大学音乐学研究所硕士论文,2011。

黄淑珺：《宣克分析法之钢琴教学应用—以巴哈〈C 大调前奏曲〉与肖邦〈波兰幻想曲 Op. 61〉为例》：台中教育大学音乐系研讨会,2008。

刘光芸：《音类集所扮演的角色和功能—以卢炎的管弦乐作品〈忆江南〉第三首为例》,第三届上海音乐学院当代音乐周之研讨会文集,2010。

刘彦玲：《Allen Forte 音类集理论的发展》,台湾大学音乐学研究所硕士论文,2001。

黎青云、廖宫凰：《瓦雷兹音乐空间美学探究—以作品〈积分〉为例》,《音乐研究》第 16 期(2012)：153 – 174。

黎青云：《Jonathan W. Bernard“空间环境”分析法探讨—以 EdgardVarèse 的 Intégrales 为例》,台北艺术大学音乐学研究所 2011 年音乐学研讨会,2011。

萧庆瑜：《梅湘早年音乐语言技巧浅介—以二首选自〈对圣婴—耶稣的二十凝视〉的乐曲为例》,《世纪末的回顾：二十世纪音乐与音乐教学研讨会论文集》

(1997):127－144。

萧庆瑜:《德布西的作品其和声语法初探—以二首选自〈前奏曲〉第一册的乐曲为例》,《国教辅导丛书第二十六辑:音乐教学与辅导》(1999):133－168。

萧庆瑜:《拉威尔的钢琴作品和声语法之探讨—以〈库普兰之墓〉为例》,《台北市立师范学院学报》第34期(2004):53－90。

萧庆瑜:《萨悌钢琴作品之和声语法比较研究—以〈金诺佩第斯〉与〈五首夜曲〉为例》,《台北市立师范学院学报》第36期(2005):25－68。

萧庆瑜:《梅湘中期钢琴作品探究—以选自〈鸟类志〉之〈灰林鸮〉为例》,"音乐艺术的省思与展望"研讨会,2006。

萧庆瑜:《杜悌尤早期钢琴作品探究—以〈圣咏与变奏〉与〈向巴赫致敬〉为例》,音乐艺术研讨会系列三"巴赫的音乐",2007。

萧庆瑜:《若利维晚期钢琴作品探究—以〈第二号钢琴奏鸣曲〉为例》,《艺术学刊》第2期(2010):29－76。

萧庆瑜:《东、西方弦乐器的对话—以三重奏〈黯〉为例》,第二届台北国际作曲学术研讨会,2011。

萧庆瑜:《若利维早期钢琴作品探究—以〈五首仪式舞曲〉为例》,《音乐研究》第15期(2011):73－113。

萧庆瑜:《卢炎前期钢琴作品探究—以〈钢琴前奏曲四首〉为例》,《作曲家卢炎教授作品研讨会论文集》(2011):32－49。

骆正荣:《巴赫〈复格艺术〉之研究》,台湾师范大学音乐学系硕士论文,1987。

骆淑婴:《这样的一个夜:亨利·迪堤尔弦乐四重奏之研究》,《艺术学报》第62期(1998):161－181。

骆淑婴:《荀白克钢琴作品研究—Op. 11, No. 1》,《艺术学报》第76期(2005):121－131。

骆淑婴:《荀白克钢琴作品研究—Op. 11, No. 2》,《艺术学报》第78期(2006):185－207。

骆淑婴:《荀贝格作品第十一号第三首钢琴曲之研究》,《台北教育大学学报:人文艺术类》第19卷第2期(2006):69－94。

骆淑婴:《若利维的音乐语法分析以〈玛纳〉钢琴曲集之〈波九来〉为中心》,《南艺学报》第3期(2011):175－198。

骆淑婴:《迪悌耶钢琴奏鸣曲研究》,《中山人文学报》第31期(2011):203－234。

谢斐纹：《印象主义之绘画与音乐探索》,《人文研究学报》第 40 卷第 1 期(2006)：85－96。

谢斐纹：《原始主义在绘画与音乐的两面性》,《艺术学报》第 78 期(2006)：143－164。

谢斐纹：《捷克的民族精神：音乐与视觉艺术的展现》,《南艺学报》第 3 期(2011)：1－29。

罗佩尹：《自然、宗教、诗意的转化：安东・魏本〈第二号清唱剧〉之研究》,台湾师范大学音乐学系博士论文,2010。

严福荣：《织体、音高与结构：谈马水龙的〈意与象〉》,《关渡音乐学刊》第 1 期(2004)：93－110。

严福荣：《潘德瑞茨基〈广岛殉难者的挽歌〉中音响技法的探寻》,《关渡音乐学刊》第 3 期(2005)：149－184。

严福荣：《从尹伊桑主干音技法的探索来看亚洲作曲家在西方文化下的寻根》,《关渡音乐学刊》第 4 期(2006)：1－26。

严福荣：《音响空间多元化的思维：卢炎大提琴独奏曲〈歌〉的探究》,《关渡音乐学刊》第 5 期(2006)：1－24。

严福荣：《从尹伊桑〈练习曲〉之表述来看寻根文化中的传统与创新》,《关渡音乐学刊》第 8 期(2008)：33－50。

严福荣：《从尹伊桑〈五首钢琴小品〉之探究来看亚洲作曲家在西方文化下的创作出路》,《关渡音乐学刊》第 15 期(2011)：71－99。

苏凡凌：《支声复音概念在我的音乐创作中的实践》,台北艺术大学音乐学系博士论文,2007。

## 英 文 部 分

Chang, Yu-Hui . "A musical analysis of Alban Berg's second string quartet: *The Lyric Suite*" Ph. D. diss. , Brandeis University, 2001.

Chen, Shu-ling. "Music and language in two twentieth-century American operas: Virgil Thomson/Gertrude Stein's *The Epilogue*, *from The Mother of Us All*, and Robert Ashley's *The Park*, Episode One from *Perfect Lives*, an opera for television" Ph. D. diss. , University of Maryland, College Park, 1997.

Cho, Gene Jinsiong. "Some non-Chinese elements in the ancient Japanese music: an

analytical-comparative study" Ph. D. diss. , Northwestern University, 1975.

Huang, In-Chiao. "What familiarity breeds: Anomalies of harmonic practice in the music of Rachmaninoff" Ph. D. diss. , State University of New York at Buffalo, 2009.

Pong, Yushun Elisa. "A performer's guide to Anton Webern's Variations for Piano, Op. 27 through the study of analytical literature" D. M. A. diss. , City University of New York, 1995.

Sun, Shu-Wen. "Birdsong and pitch-class sets in Messiaen'sL'*AlouetteCalandrelle* D. M. A. diss. , University of Oregon, 1995.

Wang, Yuh-wen. "Value judgment and musical explanation: Their roles in selected writings of Edward T. Cone" Ph. D. diss. , Columbia University, 1998.

Wu, Ting-Lien. "Volume i. An analysis of Toru Takemitsu' *sbryce* (1976), with an emphasis on the role of articulation. Volume ii. *after ripples*, *a serene lake* for a large orchestra. (original composition)" Ph. D. diss, University of California, Los Angeles, 1987.

Yang, Tsung-Hsien. "Webern's symphony: beyond palindromes and canons" Ph. D. diss. , Brandeis University, 1987.

## 附录二：

### 台湾音乐理论研究成果（正文所提及之相关专书）


任　蓉：《雷斯必基 O. Respighi 艺术歌曲之研究》，台北市：乐韵出版社，1999。

吴源钫：《卢托斯拉夫斯基二首作品的研究》，台北市：全音乐谱出版社，1989。

李文彬：《从斯特拉温斯基与繁音音乐：探讨爵士在新调性音乐的创作应用》，台北市：桂冠图书公司，2002。

李美文：《从演奏法观点探讨乔治克伦姆六首钢琴独奏曲》，台北市：华泰文化事业，2000。

周同芳：《佛瑞与法国艺术歌曲》，台北市：全音乐谱出版社，1990。

林公钦：《舒曼钢琴联篇曲集：〈幻想小曲集〉、〈儿时情景〉之研究》，台北市：师大书苑，1992。

林公钦：《舒曼钢琴变奏曲》，台北市：编译馆，2003。

马水龙：《十二音作曲法研究》，台北市：书评书目，1976。

连宪升：《奥利维亚 · 梅湘——早年作品及其音乐与人格特质》，台北市：作者自行出版，1992。

陈汉金：《您说是印象派音乐？德布西的室内乐与管弦乐》，台北市：中正文化中心，2008。

彭宇熏：《相互性的回荡：表现主义绘画、音乐与舞蹈》，台北市：典藏艺术家庭，2006。

彭宇熏：《艺术跨界诠释：德布西的象征、印象与后印象》，桃园市：原笙国际，2011。

曾兴魁：《新音乐透析》，台北市：天同出版社，1985。

黄芳吟：《二十世纪美国钢琴音乐：柯维尔、盖希文、芬尼、凯基、戴罗乔约、克伦姆钢琴作品风格与弹奏技巧解析》，台北市：五南图书，2002。

杨景兰：《李盖悌钢琴练习曲之研究：以第二册为例》，台北市：乐韵出版社，2009。

叶绿娜：《音乐风格与演奏技巧：肖邦练习曲作品二十五的实际探讨》，台北市：大吕出版社，1990。

董学渝：《巴尔托克：小宇宙分析及弹奏法》，台北市：全音乐谱出版社，1975。

廖年赋：《德佛札克〈新世界〉交响曲之研究》，台北市：全音乐谱出版社，1986。

刘塞云：《德法艺术歌曲研究》，台北市：希望出版社，1976。

潘皇龙：《现代音乐的焦点》，台北市：全音乐谱出版社，1983。

萧庆瑜：《梅湘〈二十个对圣婴耶稣的注视〉之研究》，台北市：四章堂文化事

业，2003。

萧庆瑜：《法国近代钢琴音乐：从德布西到杜悌尤》，台北市：编译馆，2009。

戴维后：《梅湘的音乐 ：分析〈时间的色彩〉》，台北市：全音乐谱出版社，1990。

戴维后：《梅湘钢琴音乐中节奏的探讨》，台北市：淑馨出版社，1998。

谢斐纹：《现代绘画与音乐思维的平行性》，台北市：秀威出版社，2006。

谢隆广：《巴尔托克第一号弦乐四重奏研究》，台北市：乐韵出版社，1992。

谢隆广：《史托克豪森的音乐 ：〈光一水〉之分析研究》，台北市：致凡音乐，2002。

罗基敏、梅乐亘（JurgenMaehder）合著：《浦契尼的杜兰朵》，新北市：高谈文化，1998。

---

作者介绍

萧庆瑜　台湾师范大学音乐学系专任教授。毕业于台湾师范大学音乐学系、巴黎师范音乐院（EcoleNormale de Musique de Paris）与国立巴黎高等音乐院（Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris）“二十世纪音乐风格写作”班（Écriture du XXᵉ siècle），分别获作曲高等文凭（DiplômeSupérieur）及第一大奖（1ᵉʳ Prix）。除教学与创作外，亦以近代法国钢琴音乐为研究领域，陆续发表以德彪西（Claude Debussy）、拉威尔（Maurice Ravel）、萨蒂（Eric Alfred Leslie Satie）、若利维（AndréJolivet）、梅西安（Olivier Messiaen）与杜蒂耶（Henri Dutilleux）等人其钢琴作品为主题之论文。亦出版专书：《梅湘〈二十个对圣婴耶稣的注视〉之研究》（2002）与《法国近代钢琴音乐：从德布西到杜悌尤》（2009）等。

王　颖

# 欧美音乐理论文献发展概况综述 2010～2011

从20世纪五六十年代至今，音乐理论在欧美等高等音乐教育中作为一门独立学科已经深入发展了半个世纪左右的时间。长时间以来，音乐理论从各个方面为音乐的本体分析、文化价值评价提供参考，使得当今的音乐剖析更加详尽细致，从而让我们有了一个尽可能还原作曲家创作过程的有效手段；而且，音乐理论作为一门学科，其自身内容范畴也在不断扩大发展。各种分析理论的增多，让我们可以从更多的角度、不同的层面去探索音乐作品。日益深入化的音乐分析极大地拓展了音乐理论的知识领域与内容。两者相辅相成，是音乐创作的推动力之一。与国内的音乐理论教学相比较，经过了近半个世纪发展与沉积的欧美音乐理论，不但具有了完善的分析体系，且对于理论自身的研究与发展也更加成熟和多样化。

本文主要梳理了2010～2011年的两年期间，美国、英国以及德国多数核心音乐期刊发表的音乐理论类文献及部分著作书籍，试图通过对这些文献的整理归纳，总结近两年欧美音乐理论发展特征与研究趋势，为作曲技术理论的深入研究、国内音乐理论学科的进一步完善和建设提供有效的互动平台。

在经过了200余篇文论与书籍的阅读、整理分类后，音乐理论文献总体分为以下几个大致方向：1.综合作曲技术研究，即音乐研究主要体现在音高组织逻辑、和声、复调、节奏和配器等方面的综合分析；2.分科研究，即从上述几个方面的单科研究；3.音乐分析与计算机、数学的结合，当今越来越多的研究不再局限于音乐分析本身，而是结合了更多的科技或其他手段对音乐本质进行新层面的解释和论述；4.音乐理论的自身发展，对申克主义、(新)黎曼主义以及西蒙等理论深入的挖掘，极大地扩展了音乐分析层面。

从整体上看，作曲技术综合研究类的文献在整体中占有较大比例。这些文献的研究内容十分广泛：对早期音乐体裁的重新审视，对古典主义、浪漫主义时期，如舒伯特、贝多芬等大师音乐作品的重新审视和挖掘以及20世纪后的新音乐均成为了研究所关注的对象。分科研究与前者相比更加深入，也会结合更多理论，而非局限于传统的音乐分析。其外，音乐理论自身的探索则稍显粗略，仍有更多的挖掘和探索的空间。

## 1.0.0 作曲技术综合研究之20世纪

**1.1.1** 格雷琴·霍拉赫的论著《建立分块：斯特拉文斯基音乐中的重复性和连续性》[①]（牛津大学出版社，2011）是在对斯特拉文斯基两个时期——早期俄罗斯民族主义和中期新古典主义时期作品的乐谱草图分析基础上完成的，作者力图探索斯特拉文斯基创作过程中一致性因素的表现方式，重新构建出其简短的音乐模式“分块”的特征。作者认为，斯特拉文斯基的音乐中展现了两个对比方面，既使用重复性的音乐技术来展现断续的、停滞的音乐特质，又连续采用传统调性音乐中的常规做法。

**1.1.2** 彼得·卡明斯基主编的论文合集《脱去拉威尔的面具》[②]（罗彻斯特大学出版社，2011）向读者介绍了拉威尔音乐风格的促成因素，其音乐的影响以及与传统音乐之间的联系。这本合集共囊括11篇文献，既有针对拉威尔作品的专项研究，如拉瑞·苏佩（LauriSuurpää）论文探析拉威尔两首歌曲中的音乐内容关系，沃克·赫尔本（Volker Helbing）则是通过对单一作品的本体分析，总结拉威尔的创作风格特征。此外，还有较为宏观的论述，如格明德·鲍格（Gurminder Bhogal）试图去重新定位拉威尔的音乐在法国学院派的作曲、演奏方面的地位和作用。这本书从多个层面展现了19世纪末法国作曲家拉威尔的创作风格与技术，是一本认知拉威尔甚至了解20世纪初法国音乐的一本重要论著，具有相当重要的参考价值。

**1.1.3** 德莫特·高尔特的论著《新布鲁克纳：作曲发展和修正的动力》[③]（阿什盖特出版社，2011）首次较大范围地对布鲁克纳进行深入分析，为布鲁克纳的研

---

① Gretchen Horlacher, *Building Blocks: Repetition and Continuity in the Music of Stravinsky* (New York: Oxford University Press, 2011).

② Peter Kaminsky, ed., *Unmasking Ravel: New Perspectives on Music*, University of Rochester Press, 2011

③ Dermot Gault, *the New Bruckner: Compositional Development and the Dynamics of Revision*, Surrey, England: Ashgate, 2011.

究开拓了非常有价值的新视角。这篇论著是在作者博士论文《安东·布鲁克纳的交响曲观念:以他的第三、四和第八交响曲修订版为例》的基础上完成的。本文主要以布鲁克纳早期作品修订后的音乐版本作品作为研究对象,探寻作曲家毕生作品中传统与革新的因素,莫扎特、贝多芬、舒伯特和瓦格纳对布鲁克纳的影响,以及布鲁克纳与学生之间的关系。

**1.2.0** 关于美国作曲家阿隆·科普兰(Aaron Copland)的研究文献是这两年的热门,两年间便有3篇论文集中着重论述了科普兰音乐中模糊调性的特征以及运用方法。其中,纯五度作为科普兰音乐中典型的作曲技术,得到多次阐述。其中有两篇文献都涉及到了科普兰的《寂静的城市》,这部作品原本是科普兰为一个剧本创作的音乐,可惜并没有获得成功甚至被遗忘。随后1940年,科普兰将其改编为小号、英国管和弦乐而作的单乐章协奏曲。

**1.2.1** 大卫·希特德克斯的《在五度与半音中的调性解决——阿隆·科普兰的〈寂静的城市〉》[①]通过纯五度和半音的音高组织分析方法,呈现出这首作品中典型的模糊调性的表现手法。作者发现这首作品的动机来自五声音阶,且许多片段都避免了三和弦的使用,而"纯五度"的分析方法证明了旋律动机和音高材料之间的同质特征。这篇文章不仅利用独特的音高组织方法分析了科普兰音乐中调性因素之间的关系,还进一步挖掘了潜在调性及其创作的美学观念。

**1.2.2** 斯坦利·克莱冰格的文章《科普兰〈寂静的城市〉的结构与起源》[②]同样是以这部作品为研究对象,在早先音乐剧版本与改编后协奏曲版本之间进行对比研究,从音高组织、调性特征和作品整体结构等方面进行了详细的音乐分析,总结科普兰的统一调性以及增强变化材料之间的关联性的手法

**1.2.3** 斯坦利·克莱冰格在《音乐理论在线》上发表的另一篇论文《科普兰的五度以及它在〈小提琴钢琴奏鸣曲〉中的结构性作用》[③]通过这部作品每个乐章独立研究与综合归纳的方法,讨论了纯五度在其整个音乐创作中的使用方式。作者认为,音乐表层的中心音高和其他的音高与整个作品的潜在调性有着密切联

---

① David J. Heetderks, "A Tonal Revolution in Fifths and Semitones: Aaron Copland's *Quiet City*", Music Theory online, Number2, 2011.07, http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.2/mto.11.17.2.heetderks.html

② Stanley V. Kleppinger, "the structure and Genesis of Copland's *Quiet City*", Twentieth-century music, Volume 7, Issue 1, Cambridge University Press, 2011, PP29-59.

③ Stanley V. Kleppinger, "Copland's Fifths and Their structural Role in the Sonata for Violin and Piano", Music Theory online, Number2, 2011.07, http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.2/mto.11.17.2.kleppinger.html

系，且纯五度在最大程度上影响了这部作品的调性组织。

**1.3.0** 阿拉斯泰尔·威廉姆斯的《与莫扎特的交汇：赫尔穆特·拉亨曼〈相邻〉中的美学与传统》①从传统音乐入手，对比研究著名德国作曲家赫尔穆特·拉亨曼为单簧管与管弦乐队而作的《相邻》(*Accanto*，1975～1976)以及莫扎特单簧管协奏曲。文章深入探讨《相邻》中的逻辑结构与音乐材料组织方法，从演奏实践和20世纪70年代作曲趋势等方面呈现出这部现代音乐作品与莫扎特单簧管协奏曲的密切联系。作者总结了拉亨曼扎根于西方传统音乐的观念与思想，且深入阐述了其音乐中的“语言特征”。作者认为拉亨曼关于“美”的美学观念与演奏实践、音乐主观性的社会模式以及理论家阿德诺(Adorno)对于传统的理解观念息息相关。作曲家在20世纪70年代左右的音乐创作中所使用的作曲技术与古典音乐遥相呼应。

**1.4.0** 艾德·马丁的《玛格努斯·林德伯格的〈二股线〉中的和声进程》②深入地研究了在20世纪80至90年代早期，玛格努斯·林德伯格(Magnus Lindberg)为更好地组织十二音和弦，以恰空为中心技术发展的一套复杂精致的和声体系。文章以作曲家的早期钢琴作品《两股线》(1988)为研究对象，从“恰空技术的创新”、“和弦逻辑”、“插入技术”、“冻结技术”以及“大规模曲式结构”(large-scale form)等几个方面，结合具体音乐实例进行分析和阐述，探求作曲家十二音和弦的构建特征，展现了作曲家在恰空织体下创新性的和声组织手法，以及在大规模结构中和声的发展特征。这篇文献将林德伯格的十二音和弦依照音级集合进行分类，清晰地呈示出全曲的材料变化与设计。作者利用七类颜色对七类和弦予以区分，使得材料音区布局十分明显，分析直观易懂，也使得分析不再枯燥，十分有趣。此外，这篇文献发表在近些年成立的在线期刊《音乐理论在线》上。这个在线期刊文献的种类颇为丰富，且质量较好，值得学者们在研究过程中参考。

**1.5.0** J.丹尼尔·詹金斯的《收获之后——卡特的第五弦乐四重奏和晚期风格之晚期》③按照时间线索，分析了艾略特·卡特(Elliott Carter)的《第五弦乐四重奏》以及其他部分作品，并从哲学和音乐分析两个角度，介绍他的论著《和声》

---

① Alastair Williams, “Mixing with Mozart: Aesthetics and Tradition in Helmut Lachenmann's *Accanto*”, Twentieth-century music, Volume 8, Issue1, pp 71－97.

② Ed Martin, “Harmonic Progression in Magnus Lindberg's *Twine*”, Music Theory online, Volume 16, Number 1, 2010.02, http://www.mtosmt.org/issues/mto.10.16.1/mto.10.16.1.martin.html

③ J. Daniel, Jenkins, “After the Harvest: Carter's fifth String Quartet and the late late style”, Music Theory online, Volume 16, Number 3, 2010.08, http://www.mtosmt.org/issues/mto.10.16.3/mto.10.16.3.jenkins.html

(*Harmony Book*)，为读者呈现其典型的创作技术——"具备所有音程的十二音和弦"(all-interval twelve-tone chords)以及大规模复节奏运用的特征。

## 2.0.0 作曲技术综合研究之传统的再探索

在文献泉涌的大背景下，学者们不忘兼顾对传统音乐的重新审视和再探索。对于舒伯特的研究在近两年的文献中占据着重要地位，并主要集中在舒伯特的歌曲、交响曲以及钢琴作品的创作特征等方面。此外，舒曼、舒伯特、勃拉姆斯和贝多芬的作品也成为学者们重新评估和挖掘的对象。这些文献多以传统音乐分析方法为主轴，同时结合其他类分析理论，从宏观的角度拓展音乐分析的层面。与此同时，也有大量文献将观察的目标集中于几百年前的古老体裁以及作曲家库普兰、马肖以及许茨和巴赫等大师的作品之上。

**2.1.1** 大卫·布里瑟顿的《舒伯特〈游艇手〉构思中的午夜影子》[①]从调性结构、速度、曲式、和弦以及降Ⅵ音的运用等方面对比研究了舒伯特的两首同命名为《游艇手》(*Gondelfahrer*)的作品 D808 以及 D809，并通过申克理论，对这两首作品透视化地分析。

**2.1.2** 雷内·鲁士的《对"统一"概念的重新审视：舒伯特的 A 大调音乐瞬间》[②]以这首作品(D780，Op. 94)为研究对象，从音乐学和音乐分析的角度，通过传统和声分析以及申克分析法，研究并归纳出频繁出现在舒伯特音乐中的"突然的和声转换"、"远关系调"以及"间断的音势(gesture)"等几个作曲技术的特点。这篇文章意在通过调性、声部运动等详细分析，展现舒伯特运用调性的手法。作者认为不管是舒伯特还是他的音乐，都不是传统的被动追随者，但也不完全独立于其中。

**2.1.3** 罗伯特·塞缪尔的《舒伯特的双重接合：〈双影〉的沉思》[③]以舒伯特的《天鹅之歌》中的第 13 首《双影》(*Der Doppelgänger*)为研究对象，从诗歌学的角度分析了这首作品的音乐特性，又通过对音乐材料的音乐分析反映出音乐与诗歌的互动关系。为了更好探索这首歌曲的特征，作者运用了不同的手段，如符号学与音

---

① David T. Bretherton, "the shadow of midnight in Schubert's *Gondelfahrer* settings", Music &Letters, Volume 92, No1, 2011, published by Oxford University Press, PP1 - 42.

② René Rusch, "Rethinking Conception of Unity: Schubert's Moment musical in A major", D780, No. 2, Music Analysis, Volume 30, Issue 1. PP58 - 88.

③ Robert Samuels, "the Double Articulation of Schubert: Reflections on *Der Doppelgänger*", Music Quarterly, 2010, Volume 93, Issue2, PP192 - 233.

乐意境的结合、综合的传统音乐分析手法(结构、和声以及调性)以及申克声部运动(voice-leading)分析手法等等。作者认为,舒伯特的歌曲是一个"二等分"的歌曲,既有音乐性,又具有结构上或者旋律上的轮廓性和画面感。虽然,歌词决定了音乐的内容,但舒伯特的歌曲是在依赖诗歌的基础上,超越了诗歌内容。

**2.1.4** 迈克尔·斯皮策的《绘制人类的心灵:舒伯特音乐中"恐惧"的整体分析》[①]以分析《未完成交响曲》和《魔王》为核心任务,探索了舒伯特音乐中的音响特点,以及运用音乐材料表现"恐惧"情感的手法特征。

**2.2.1** 莱安·麦克兰德的论著《勃拉姆斯和谐谑曲:音乐叙事研究》[②](阿什盖特出版社,2010),并非仅以勃拉姆斯的谐谑曲为研究对象,其多乐章作品中的小步舞曲,间奏曲和华尔兹同样被麦克兰德列入了研究范畴。整本书共涉及了勃拉姆斯的35部作品中的"谐谑曲类型乐章"。作者试图证明和解释间奏曲和华尔兹这两种体裁与"谐谑曲类型乐章"的联系。

**2.2.2** 安诺·施莱尔在其论文《'冲突'和'抵消'》[③]中,运用旋律分析理论,以舒曼的三首钢琴作品,《在城堡》(*Auf einer Burg*, Op. 39, no. 7);《母亲之梦》(*Muttertraum*, Op. 40, No. 2);《黄昏》(*Zwielicht*, Op. 29, No. 10)为研究对象,探索了其作品中最重要的乐句构建方法。作者利用两个词冲突(Kollision)和抵消(Verschiebung)形容了舒曼音乐中的音响和音高材料构成特征,并在已知的分析内容背景下,进一步挖掘其更深层面的意义所在。作者认为,19世纪早期和中期的许多作曲家都试图重建巴洛克时期的作曲技术。与其他作曲家相比,门德尔松和舒曼的音乐更鲜明地展现出对早期音乐特别是巴赫音乐作品的重新挖掘和运用。

**2.2.3** 梅利莎·豪格的《勃拉姆斯的"伟大的悲剧性歌剧":〈啊,移开这目光〉中的旋律的戏剧性》[④]以19世纪评论家赫尔曼·克雷奇马尔(Hermann Kretzschmar)对勃拉姆斯歌曲中的悲剧性这一观点为基石,以作品57中的第4首作品《啊,移开这目光》(*Ach, wende diesen Blick*)为研究对象,通过声部运动(voice-

---

① Michael Spitzer, "Mapping the Human Heart: A holistic Analysis of Fear in Schubert", Music Analysis, Volume 29, Issue 1-3. PP149-213.

② Ryan McClelland, *Brahms and the Scherzo: Studies in Musical Narrative*, Surrey, England: Ashgate, 2010

③ Anno Schreier, "'Kollision' und 'Verschiebung'", ZGMTH, 2010, Volume. 7, Issue 1, http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/506.aspx

④ Melissa E. Hoag, "Brahms's 'Great Tragic Opera': Melodic Drama in *Ach, wende diesen Blick* (Op. 57, no. 4)", Music Theory online, Volume 17, Number1, 2011.04, http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.1/mto.11.17.1.hoag.html

leading)的分析，从旋律分析方面探索勃拉姆斯处理戏剧性的独特手法。作者指出，在这首歌曲中，勃拉姆斯通过强调个别音高展现出诗歌中的戏剧性冲突，他时常在多个并存旋律的复调织体中采用“断掉的旋律”，就好像其中某些旋律线条突然被作曲家放弃了，剩下的旋律并没有马上或者彻底解决。正是这种技术避免了“解决”，使得音乐的戏剧性冲突得到进一步延续。

**2.2.4** 比尔吉特·罗德斯于2010年在《音乐季刊》的贝多芬专题中发表论文《“国会的舞蹈”：贝多芬钢琴作品波罗乃兹中的固定曲式和即兴因素》①。奏鸣曲作品89号是贝多芬创作生涯中唯一一首波罗乃兹风格的音乐作品，表达了贝多芬对动荡波兰的支持。本文试图通过对这首作品中两个主要因素——波罗乃兹和即兴因素的深入分析，结合当时的政治、文化等背景以及他的美学观念，探讨贝多芬就如何将自己的这种观念转化为与众不同的音乐。作者发现，这个庄严的作品与即兴音乐因素以及波罗乃兹的节奏相融合，形成一个极度扩张的回旋曲式结构。文章还认为贝多芬是有意去发展一个由各种动机融合的拼贴物。自由的、幻想性的引子的使用以及超长的尾声打破了常规结构，造成结构上的不均衡，这成为了他中晚期创作的特点之一。

**2.3.1** 马库斯·罗斯的《徘徊的影子：对弗朗西斯·库普兰的作曲技术及逻辑的四点看法》②从宏观背景角度出发，通过历史学、传统音乐分析、申克理论和动机分析等多个方面，详细研究了库普兰的作品《徘徊的影子》(*Les Ombres Pièce Errantes*)的音高材料组织以及作曲家严谨的逻辑思维。作者认为，这首作品中派生的非常规因素模糊了和声，展现出与其他库普兰作品类似的特征：典型的乐句模式，风格化的手法以及极具对比性的材料。

**2.3.2** 萨拉·富勒的《重听马肖的赞美诗：进一步理解音响》③这篇论文对马肖(Guillaume de Machaut)赞美诗中音响特性的研究更具系统性，对协和和不协和音响进一步细化分类。首先，作者在对赞美诗7的分析中，展示更加广泛的音响类型定义，阐述对位技术和各种音响类型之间、协和与不协和的关系。对赞美诗4的部分片段的研究则进一步证实了作者的分类观念，加深读者对音乐句法微妙的

---

① Birgit Lodes, Translated by Sabine Ladislav, "'le congrèsdanse': Set Form and Improvisation in Beethoven's Polonaise for Piano, Op.89", The Musical Quarterly, 2010, Volume 93, Issue 3-4, PP414-449.

② Markus Roth, "Les Ombres Errantes: Vier Sichtweisen auf Satztechnik und Konmbinatorik bei Franoçis Couperin", ZGMTH, 2010, Volume7, Issue 2. http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/514.aspx

③ Sarah Fuller, "Rehearing Machaut's Motet: taking the Next Step in Understanding Sonority", Journal of Music Theory, 2010, Volume 54, Number 2, PP179-234.

理解。

**2.3.3** 安德鲁·伍利的《威廉·克罗夫特的羽管键琴音乐的未知手稿》①以英国作曲家威廉·克罗夫特(William Croft)的羽管键琴音乐为研究对象,文章涉及到手稿的起源、手稿的作用以及音乐形式的多样性等方面。作者在将克罗夫特与其他同一时期作曲家的键盘音乐手稿对比研究的同时,探寻作曲家的羽管键琴音乐创作线路与音乐特征。

**2.3.4** 约翰·巴特的《德国路德巴洛克的情感和主观时间意识的发展》②主要以德国作曲家许茨(Heinrich Schüty)的歌曲和巴赫(J. S. Bach)的康塔塔《亲爱的耶稣,我的渴望》(*LiebsterJesu, meinVerlang*)等作品为例,分析音乐的音响特点,阐述德国巴洛克时期路德教会音乐与情感之间的密切联系,以及个人主观意识的发展情况。

## 3.0.0 音乐理论之分支研究

有关曲式与和声的文献在整体分支研究中仍占有极大比例和重要分量,其中包括对海顿管弦乐作品第一乐章结构特点的研究,对协奏曲双呈示部的重新审视,对一些特殊结构,例如循环结构、混合曲式以及乐部的功能转换等方面的研究。而和声则包括了对斯克里亚宾循环和声的研究,勋伯格的半减七和弦以及"后调性"音乐中的三和弦织体等等方面。复调的研究主要以巴赫的作品为研究对象,但复调和节奏方面的研究文献数量并不充足。

**3.1.1** 珍妮特·施玛菲尔德在这本书《成长的过程:从分析和哲学的角度看19世纪早期音乐曲式》③(牛津大学出版社,2011)中提出其曲式理论"成长"(becoming)。第一章和第二章介绍了"曲式作为一个进程"的概念和构思,并探寻当代音乐理论学者的研究成果,包括卡普林(caplin)、达豪斯(Dahlhaus)、阿德诺(Adorno)以及勋伯格(Schoenberg)和申克(Schenker)。第三章则更加侧重于对贝多芬之前的曲式革新的分析,如海顿、莫扎特等人音乐。从第四章开始,施玛菲尔德开始集中论述她的"成长"观念,并重点分析了贝多芬、舒伯特、肖邦的音乐,以

---

① Andrew Woolley, "An unknown autograph of harpsichord-music by William Croft", Music &Letters, Vol. 91 No. 2, PP149 - 170.

② John Butt, " Emotion in the German Lutheran Baroque and the development of Subjective Time Consciousness", Music Analysis, Volume 29, Issue 1 - 3. PP19 - 36.

③ Janet Schmalfelde, *In the Process of Becoming: Analytical and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*, Oxford University Press, 2011.

及他们音乐中“成长”观念的体现。这部书的意义与价值在于:作者的分析研究基于一个细小的技术点——“成长”,却扩展到了十分广泛的研究内容与范畴。在该书中,既有对技术点概念的介绍与论述,亦有该点与现代作曲家关联性的研究。此外,作者还将分析视角拉回到古典与浪漫主义时期的大师作品中。整体上,这本书以点成线的研究方法与陈述角度,让读者在一气呵成地了解到不同时期音乐发展的宏观特征外,还对其论述的技术点有了十分深刻的影响。

**3.1.2** 朱丽安·赫顿在其文章《约翰·菲尔德以及协奏曲第一乐章曲式结构的交替历史》①中提到,当今有关于协奏曲第一乐章曲式结构的音乐分析理论都是在以莫扎特的协奏曲基础上发展起来的。但 18 世纪作曲家约翰·菲尔德(John Field)的协奏曲却与莫扎特式的协奏曲有着较大的区别,进而提出我们目前对协奏曲的分析可能存在误区的问题。作者突破现有理论依据,采用了不同的分析方法,比较研究莫扎特与菲尔德在协奏曲第一乐章呈示部中有关于 R1 和 S1(双呈示部)曲式结构上的不同安排手法,进而对菲尔德的七首钢琴协奏曲进行重新评估与审视,为曲式学习开拓更加广泛的平台。

**3.1.3** 本尼迪克特·泰勒的《门德尔松 A 小调四重奏中的循环曲式,时间和记忆》②重点探讨了“循环结构”这个名词的发展与历史渊源,指出“循环结构”在一定意义上体现出音乐的时间特性,且伴随主题的回归与转化而形成更加复杂的模式,渗透在晚期浪漫主义作曲家,特别在门德尔松的音乐中。本文从作曲技术和音乐学两个层面出发,分析 a 小调四重奏,从旋律、和声、织体、主题音色等方面总结主题变化特征。作者认为,a 小调四重奏暗示出门德尔松对贝多芬晚期四重奏的呼应,同时也为我们展现一个与时间相关联的作曲观念,认为门德尔松的四重奏在美学范畴上与文学家普鲁斯特有着密切的联系。

**3.1.4** 马修·莱利的《海顿遗失的中部》③主要从乐句构成法和曲式结构两个方面,分析了海顿的第 85 号交响曲以及奏鸣曲 Hob. XVI 的第 21 首以及第 49 首。作者指出,海顿音乐中的主题长度的不规则特征,即主题在第二次呈示部分中被省略了一半。经过分析,这种被称为“中部遗失”的手法经常出现在海顿奏鸣曲的快板乐章。作者认为,这种“遗失”并不是海顿音乐句法上的错误,而是风格

---

① Julian Horton, “John Field and the alternative history of concerto first-movement form”, Music& Letters, Volume. 92, No. 1, 2011, Published by Oxford University Press. PP43 - 83.

② Benedict Taylor, “Cyclic Form, Time and Memory in Mendelssohn's A-Minor Quartet Op. 13”, Music Quarterly, 2010, Volume 93, Issue 1. PP45 - 89.

③ Mattew Riley, “Haydn's Missing Middles”, Music Analysis, Vol. 30, Issue1, 2011, PP37 - 57.

上的非常规做法。此外，海顿的音乐作品中没有强烈的和声解决的感受，以及非常规句法都体现了曲式和内容上的“不和谐”，但这恰恰体现海顿的美学观念。

**3.1.5** 罗曼·伊万诺维奇的《循环，发散：莫扎特F大调弦乐四重奏作品K590行板乐章中的变奏曲式和奏鸣曲式》①通过传统音乐分析途径，研究了莫扎特弦乐F大调四重奏作品K590.的慢板乐章，阐述莫扎特的这部作品中融合两种曲式，变奏曲式和奏鸣曲式的现象。作者认为，变奏是莫扎特创作概念中至关重要的模式，这种模式不仅仅存在于他以“主题和变奏”为模式的音乐中，而且遍布他的全部作品。

**3.1.6** 凯瑞萨·雷迪克的《在更深层面的“形成”：19世纪晚期奏鸣曲式中的分割性重叠》②以音乐理论家珍妮特·施玛菲尔德（JenetSchmalfeldt）提出的曲式“形成（becoming）”的概念为基础，从更深层次上探究了贝多芬的《暴风雨》钢琴奏鸣曲中发展部与再现部之间的功能重叠。作者详尽的分析展现了第二连接部与再现部的重叠以及再现部变成了展开部（第二展开再现部）的特殊陈述方式。在19世纪晚期，这种形式被作曲家们普遍运用，反映对贝多芬奏鸣曲式的动机材料和结构功能相互作用手法的继承。

**3.1.7** 肖邦的玛祖卡因其幻想式的和声而著名，但是很少学者关注它的结构特征。约翰内斯·昆特的《无尽的怀疑：肖邦玛祖卡中的开放式曲式》采用了与众不同的视角，以肖邦《玛祖卡》③部分作品的终止部分为研究对象，从和声、结构上分析终止形态。与海顿的作品相比较，探寻玛祖卡与古典主义的关系，以及肖邦精细的作曲技术与早期浪漫主义哲学之间的相互联系。

**3.1.8** 米歇尔·雷曼的《只有肖邦这样开始……也只有他这样结束：肖邦玛祖卡中的开端与结尾》④以肖邦的玛祖卡作品为研究对象，对音乐中的循环结构、框架构成、大规模结构，结束时和声和节拍的特征等方面进行详细的分析、归纳总结。作者探讨了肖邦在19世纪美学的革新中不断地去探寻音乐开始和结束的新手法。

---

① Roman Ivanovitch, “Recursive/Discursive: Variation and Sonata in the Andante of Mozart’s String Quartet in F, K590”, Music Theory Spectrum, Volume32, No.2, Fall 2010, pp145－164.

② Carisa Reddick, “‘Becoming’ at a Deeper Level: Divisional Overlap in Sonata Forms from the late Nineteenth Century”, Music Theory online, Volume 16, Number 2, May 2010. http://www.mtosmt.org/issues/mto.10.16.2/mto.10.16.2.reddick.html.

③ Johannes Quint, “Unendliche Skepsis: Offene Form in Chopins Mazurken”, ZGMTH, 2010, Volume.7, Issue.3, http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/603.aspx.

④ Michael Lehner, “‘so fängt nur Chopin an, ... so schlieβt nur er’: Initial-und Finalgestaltung in Chopins Mazuiken”, 2010, ZGMTH, Volume 7, Issue3, http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/600.aspx.

**3.2.1** 肯尼斯·史密斯《斯克里亚宾的循环和声，拉康主义的渴望和黎曼主义功能理论》①的分析手法比较独特。这篇文章以斯克里亚宾使用八声音阶创作的晚期奏鸣曲作品 62 号第 6 首为研究对象，并在传统和声分析的基础上以斯克里亚宾的两种和声倾向——连续五度和小三和弦移位——为导向，将雅克·拉康(Jacque Lacan)的"渴望式"(desire)循环符号学模式与雨果·黎曼(Hugo Rieman)的功能理论相联系，试图从心理分析和音乐理论的角度上，加深读者对斯克里亚宾"流动的和声"的理解。

**3.2.2** 史密斯在《音乐分析》期刊中进一步阐述了斯克里亚宾的"欲望式"和声的特征。名为《"调性偏爱科学"? 20 世纪和声的驾驭和渴望——斯克里亚宾》②的这篇论文从音乐学的新名词"驾驭"(Drive)和"欲望"(Desire)出发，结合斯克里亚宾本人有关于心理情感哲学的论著，探究斯克里亚宾从"驾驭"到"欲望"的创作风格转变。本文以他的部分钢琴作品，特别是作品 57 号《欲望》(*Désir*)和《爱抚着跳舞》(*Caressedansée*)为研究对象，从和声上详细地分析了其属七和弦的进程和排列结构。作者试图在斯克里亚宾的标志性技术"神秘和弦"之外，展现作曲家在音乐创作中的"驾驭"和"欲望"的表现，以及两者与作曲家在哲学上的关系，并进一步证明其音乐中无处不在的和声潜在性。

**3.2.3** 克里斯多夫·勒梅林的《命名还是不命名? 对肖斯塔科维奇解读〈茨维塔耶娃〉的疑问》③以肖斯塔科维奇于 1973 年为女低音和钢琴而作的组曲《茨维塔耶娃的六首诗歌》(*Tsvetaeva*)为研究对象，通过对六首诗歌歌词与组曲音乐的对比分析，探寻作曲家创作诗歌音乐的思维。肖斯塔科维奇在作品开端运用了十二音无调性音乐片段作为主题，随着主题不断出现而逐渐显现调性特征。《茨维塔耶娃》在结构上体现肖斯塔科维奇的创作观念，也折射出他在运用诗歌进行创作时的内心活动。

**3.2.4** 吉尔·布拉斯基《〈木鸽〉中的特别功能和半减七和弦》④通过宗教音

---

① Kenneth M. Smith, "Skryabin's revolving Harmonies, Lacanian Desire, and Riemannian Fuktionstheorie", Twentieth-century music Volume 7, Issue 2, Cambridge University Press, 2011. PP167 - 194.

② Kenneth M. Smith, "'A Science of Tonal Love'? Drive and Desire in Twentieth-Century Harmony: the Erotics of Skryabin", Music Analysis, Volume 29, Issue 1 - 3, 2010, PP234 - 263.

③ Christopher W. Lemelin, "To Name or Not to Name: the Question of Schostakovich's interpretation of *Tsvetaeva*", Music Quarterly, 2010, Volume 93, Issue 2. PP234 - 261.

④ Jill T. Brasky, "Extraordinary Function and the Half-Diminished Seventh in the Song of *the Wood Dove*", Music Theory online, Volume 16, Number 1, February 2010, http://www.mtosmt.org/issues/mto.10.16.1/mto.10.16.1.brasky.html.

乐学和作曲技术两个层面，阐述了勋伯格音乐中的特殊现象，如音乐从常规和声及声部运动中脱离，否认了传统音乐中的韵律和乐句呼吸，增加混合功能的和弦等等，并探索了这些特征的转变原因。作者认为勋伯格宗教信仰的改变以及对半减七和弦的重新认识都是其音乐创作观念发生改变的影响因素。文章主要涉及到两个方面，一是从历史学角度出发，解读了减七和弦的发展并归纳了近期有关减七和弦的论述文献。二是从作曲技术的角度，以勋伯格的《古雷之歌》(*Gurrelieder*)最后一部分歌曲《木鸽》(*Tauben von Gurre*)为研究对象，详细地论述了这部作品中半减七和弦的运用手法与革新的观念。扩大化的乐器法以及织体的革新、复杂的半音主义复调，未被解读的和弦以及非常规变型等等都成为了勋伯格这个时期创作的重要特征。

**3.2.5** 大卫·弗雷斯特的《本杰明·布里顿合唱音乐的延伸》①结合了申克理论分析方法、传统音乐分析以及飞利浦·路佩西特(Philip Rupprecht)理论等多种研究方式，以本杰明·布里顿(Benjamin Britten)的三首合唱作品《圣塞西莉娅赞美诗》(*Hymn to St. celili a*)，《蔷薇圣母》(*rosamystica*)和《神，我爱你》(*O deus ego amote*)为研究对象，分析其音乐中后调性与三和弦织体的关系。许多有关于"后调性"(post-tonal)音乐发展的文献都集中在"非三和弦"(non-triadic)音乐上，而关于三和弦后调性作品的论述非常稀少。作者认为，从表面上看，布里顿的音乐组织是由多个围绕着中心音的三和弦构成的，但是其音乐却是无功能和声进行，并且通过在自然大小调和其他音阶之间自由转换来模糊调性。

**3.2.6** 艾瑞克·文的文献《E上的四个降号：托维的离奇想法》②研究了两位伟大的理论学家，弗朗西斯·托维(Francis Tovey)以及海因里希·申克(Heinrich Schenker)对同一首作品：贝多芬"热情奏鸣曲"的评论与解释。两个理论家对同一个鲜明的调性片段的观点各不相同。托维将这一系列减七和弦的进程视为"未能控制的热情情感的回归"。而申克则认为这个片段是贝多芬通过大规模临音扩张实现结构特征的例证。文章结合并调和了两位理论家观点中的优势，通过前景的声部运动的分析，对展开部的减七和弦进行重新审视，意图让我们对贝多芬作品的理解更加深入。

---

① David Forrest, "Prolongation in the Choral Music of Benjamin Britten", Music Theory Spectrum, Volume 32, No. 1, Spring 2010, University of California Press. PP1－25.

② Eric Wen, "E-quadruple flatL: Tovey's Whimsy", 2011, ZGMTH, Volume8, Issue1, http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/612.aspx.

**3.2.7** 马修斯·伍尔豪斯的《使用音程循环去模拟克鲁汉森的调性等级》① 展现了音程循环与库姆汉塞尔(Krumhansl)和凯瑟勒(Kessler)的"大调—小调的调性等级"之间的统计学关系。

**3.3.1** 约恩·阿内克的《约翰·塞巴斯蒂安·巴赫赋格主题的组织,精巧构思和装饰》②将约翰·马特松(Johann Matteson)提出的巴赫赋格主题的发展概念—组织—精巧构思—装饰作为基石,将分析聚焦于巴赫《十二平均律》的前四首作品,从单声部、平行声部、三声部以及主题衍生等等方面对巴赫赋格主题的潜在特征进行了详细的分析,重建了这些主题的发展过程。这篇论文促进巴赫主题在教学实践中的研究,进一步探寻潜在的对位可能性。这篇文章从音乐分析方面让学者对每一个主题有了新的认识,也为我们提供了探寻巴赫思维方式的一个独特视角。

**3.3.1** 史黛丝·戴维斯的《隔离流和已知的切分音:巴赫无伴奏弦乐作品中隐藏复调的节奏效果分析》③的论述围绕着复调分析展开,结合研究比较学、音乐历史学、音响学的听觉流隔离等方法,以巴赫的无伴奏独奏弦乐作品,古组曲、奏鸣曲以及大提琴组曲等等为研究对象,分析了巴赫音乐中的"隐藏复调"(Implied Polyphony)技术的使用特点。作者从历史学的角度,详细阐述了17～18世纪音乐中"隐藏复调"的使用,窥探"隐藏复调"和"感性节奏"之间的相互关系与影响。作者认为,虽然巴赫偶尔将"隐藏复调"作为分解和弦使用,将其作为一种延迟不协和音解决的方式,但"隐藏复调"也是其音乐中维持结构的基本因素。

**3.3.3** 肖恩·阿特金森的《卡农,增值卡农以及它们在斯蒂夫·莱奇两部作品中的意义》④以美国作曲家斯蒂夫·莱奇(Steven Reich,1936～)的两部作品《赞美诗》(*Tehilim*,1981)及《三个故事》(*Three Tales*,2003)为研究对象,分析了卡农以及增值卡农在这两部作品中的使用特征。作者认为持续的常规结构、重复的节奏、简洁的和声、无发展的旋律线是极简主义的音乐特征,但卡农也同样具有重要

---

① Matthew Woolhouse, "Ian Cross, Using Interval Cycles to Model Krumhansl's Tonal Hierarchies", Volume 32, No. 1, Spring 2010, Music Theory Spectrum, PP60-78.

② JörnArnecke, "Dispositio, Elaboratio and Devoratio-Aspekte des Fugenthemasbei Johann Sebastian Bach", ZGMTH, 2010, Volume7, Issue2. http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/535.aspx.

③ Stacey Davis, "Stream Segregation and Perceived Syncopation: Analyzing the Rhythmic Effects of Implied Polyphony in Bach's Unaccompanied String Works", Music Theory online Volume 17, Number 1, 2011.04, http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.1/mto.11.17.1.davis.html.

④ Sean Atkinson, "Canons, Augmentations, and their Meaning in Two Works by Steve Reich", Music Theory online, Volume 17, Number 1, April 2011, http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.1/mto.11.17.1.atkinson.html.

性。卡农在莱奇的音乐中的运用手法是独一无二的，且这个技术横跨了其创作的大部分时期。这篇论文一方面从多媒体和音响音乐分析，探寻了莱奇在这两部作品中运用卡农和增值卡农技术的作曲技术，另一方面则是揭示出卡农和增值卡农的相互关系以及在这些作品中的宗教意义。而这篇文章的特殊性是因为增加了多媒体分析手段。

**3.4.1** 约纳坦·马林的著作《运动的歌曲：德国歌曲中的节奏和节拍》[①]（牛津大学，2010）。在这本著作中，约纳坦·马林为读者展现了19世纪德国歌曲中诗歌韵律与音乐节奏和节拍之间的渊源关系。在第一章和第二章，作者进一步详细化划分诗歌节奏和音乐化的分类，并阐述了诗歌节奏、旋律节奏以及伴奏节奏的“复节奏”的节奏形态。其他主要五个章节分别分析了五位作曲家，亨塞尔、舒伯特、舒曼、勃拉姆斯和沃夫的歌曲作品。这本书是对音乐分析的典型例证，作者从历史、分析、理论和评论等方面，总体阐述了德国浪漫主义歌曲，建立作曲家与诗人特别是歌德之间的联系，并从诗歌的角度追溯了19世纪风格的节奏进化，展现出19世纪末各种节奏类型。

**3.4.2** 詹姆斯·伯恩斯的《非洲和犹太乐器音乐中的节奏原型》[②]为我们提供了一个分析非洲和犹太乐器音乐节奏组织的崭新方法，作者称之为“节奏原型”。文章从“节奏原型”的节奏背景、“节奏原型”分析、人文学以及“节奏原型”等方面，探索了广泛分布在非洲和犹太地区的节奏音型。其目的在于非洲音乐中的有关节奏的理论与运用特征，强调非洲音乐可以继续作为我们的参考，进一步发展和扩大我们的节奏“词典”。

**3.5.1** 乔治·费伦茨的《协奏曲舞台上的波吉与贝丝：格什温1936年组曲与1942年格什温—贝内特交响音画》[③]，是唯一一篇有关配器研究的文论。《波吉与贝丝》(*Porgy and Bess*)是格什温创作于1935年的歌剧，在这部作品首演后不久，他便将其改编为五个乐章的《组曲》(1936)。1942年，美国作曲家罗伯特·贝内特(Robert Bennett)作为格什温的好友，再次引用了这首组曲中的旋律，并进行了简明的改编，创作出《交响乐图画》。本文主要从音乐历史、音乐学和配器技术等方

① Yonatan Malin, *Songs in Motion: Rhythm and Meter in the German Lied*", Oxford University Press, 2010.

② James Burns, "Rhythmic Archetypes in Instrumental Music from Africa and the Diaspora", Music Theory online, Volume 16, Number 4, December 2010, http://www.mtosmt.org/issues/mto.10.16.4/mto.10.16.4.burns.html.

③ Gorge J. Ferencz, "Porgy and Bess on the Concert Stage: Gerschwin's 1936 Suite and the 1942 Gershwin-Bennett Symphonic Picture", Music Quarterly, Volume 94, Issue1-2, PP93-155.

面比较了格什温《组曲》以及贝内特的《交响乐图画》(1942)之间密切联系以及乐器使用和配器方法上的不同,折射出格什温对随后数十年美国管弦乐发展的影响。作者认为,贝内特保留了格什温音乐中的伴奏以及高音弦乐器旋律的整体特点,采用简明的改编手法,且吸收格什温的动机因素,而不是简单地、直接地引用歌曲旋律本身。

## 4.0.0 音乐理论与计算机、数学等手段的结合

**4.1.0** 从20世纪初电子音乐的萌生开始,音乐便与计算机有着不可分割的联系。在2010～2011年间,有很多音乐理论在分析过程中使用计算机的技术作为辅助工具,对音乐的音响特性进行分析研究。此外,数学也是近些年来国外音乐理论学家最常用到的手段之一。

**4.1.1** 珍妮弗·艾弗森的《音色的显现:利盖蒂〈大气〉中电子与音响的混合音乐》[①]以捷尔吉·利盖蒂(GyörgyLigeti)的著名作品《大气》(*Atmosphères*, 1961)为研究对象,与其在科隆西德广播电台(WestdeutscherRundfunk = WDR)的电子音乐工作室学习期间创作的三首作品《滑音》(*Glissandi*, 1957)、《发声法》(*Artikulation*, 1958)以及《电子作品第三号》(*Pièce électro-nique* Nr. 3, 1957, unfinished)进行对比分析,探寻利盖蒂的音响作品创作与电子音乐之间的密切联系。文章从电子音乐发展背景、过滤技术以及音色运动(bewegungsfarbe)等方面展开论述,证实利盖蒂的《大气》具有音响音乐作品的特征,如和声与泛音,但同时也有电子音乐的过滤和Voice-leading等等技术的"身影"。作者认为,利盖蒂将电子音乐作曲技术移植到声学范围,且电子音乐为利盖蒂的"音块"技术提供了一个概念上和技术上的框架,电子音乐对他随后的音乐创作风格产生了重要影响。

**4.1.2** 在托马斯·伊罗拉的《舒伯特〈魔王〉中的情感分析:一个计算机方法》[②]中,作者利用音响学,分别通过计算机分析和音乐分析这两个手段对舒伯特的歌曲《魔王》(*Der Erlkönig*)的片段进行音乐表现力和情感上的研究。结合研究结果,阐述了利用计算机进行情感分析的利弊。作者认为,与计算机相比较而言,音乐分析更适合有关复杂音色的研究,而音乐分析能够探寻到对于音乐本身,甚

---

① Jennifer Iverson, "The Emergence of Timbre: Ligeti's Synthesis of Electronic and Acoustic Music in *Atmosphères*", Twentieth-century music, Volume7, Isses1, Cambridge University, PP61－89.

② ToumasEerola, "Analysing Emotion in Schubert's *Erlkönig*: a Computational Approach", Music Analysis, Volume 29, Issue 1－3, PP214－233.

至微音色更加微妙的解释。

**4.2.1** 德米特里·提莫志克的《音乐的几何：常规实践外的和声与对位》[①]（牛津大学出版社，2010）这本著作首先强调了调性在音乐中的合理基础，它在近几百年的音乐发展历史中成为一个常规的原则。本文以几何手段，探寻和声在音阶、调式、功能和声、半音阶以及爵士的新视角，将几何与和声、声部运动，调性和风格的基本方面联系在一起，为音乐整体发展提供了有力的、重要的整合模式。

**4.2.2** 大卫·克兰皮特和托马斯·诺尔《模式，高一宽二元性和海德辛的"音性"》[②]的研究建立在数学分析法和传统音乐理论分析法的基础上，展现音乐与数学这两个研究方向的交叉关联，将音乐的音高转化为数学的表达方式，通过"共性"和"特性"的二分法展现音乐中的特点。在第二部分中，作者使用了数学基础理论分析，利用 a 和 b 代表全音和半音，字母 x 和 y 代表纯五度和纯四度，发现在同一个音阶基础上的不同变型之间的性质差别，并利用数学分析法的手段，重新分析雅克布·海德辛(Jacques Handschin)的音性概念。

**4.2.3** 本尼迪克特·泰勒的《德沃夏克美国时期音乐中的四音音阶的音高集合》[③]在传统和声分析的基础上，运用由迪米特里·切默契科（Dmitri Tymoczko)发展的建立在四度音阶基础上的和声几何学分析方法，以德沃夏克在美国(1892～1995)时期创作的音乐为研究对象，深入探讨了其在这个时期音乐中四音音阶（four-note)，特别是频繁使用的附加音和弦的使用方法与类别。

**4.2.4** 罗伯特·派克的《GAP 指南：音乐理论的转换》[④]向学者介绍了可以运用在音乐分析领域的计算机软件——GAP（团体 Groups、算法 Algorithms、程序 Programming)。文章首先向读者介绍了这个软件的概念与背景，从理论革新的观念出发，介绍了 GAP 对音乐理论研究学者的实用性。随后，作者创建移位组 T，倒影组 I 以及混合组 TTO 等多种音高组合，检测这个新理论在音高以及音高集合上的运行情况。

---

① Dmitri Tymoczko, *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*, Oxford University, 2010.

② David Clampitt and Thomas Noll, Modes, "the Height-width Duality, and Handschi's Tone Character", Music Theory online, Volume 17, Number1, 2011.04, http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.1/mto.11.17.1.clampitt_and_noll.html.

③ Benedict Taylor, "Modal Four-note Pitch Collections in the Music of Dvořák's American Period", Music Theory Spectrum, Volume32, No.1, Spring 2010, University of California Press, P44－59.

④ Robert W. Peck, "A GAP Tutorial for Transformational Music Theory", Music Theory online, Volume17, Number1, April, 2010, http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.1/mto.11.17.1.peck.html.

## 5.0.0 音乐理论以及学科建设

在欧美的大量文献中，除了运用多种音乐理论剖析音乐本质和特点的同时，音乐理论自身的各种可能性与方法也不断地被学者们探索、挖掘。最近，研究西蒙(Albert Simon)理论的学者逐渐增多。在德国的音乐理论期刊《音乐理论协会期刊》(Zeitschrift der Gesellschaftfür Musiktheorie)2011 年的第二期开设艾伯特·西蒙(Elbert Simon)的专题，让我们对这个理论有了更多的了解。

**5.1.1** 米歇尔·珀斯的《勃拉姆斯，德彪西和施托克豪森的音域关联》①将"音域"(Tonfeldern)视为音高关系的一种类型，根据作品不同而表现出具体化的特征，按照每种特征构成了不同的组别的"音域"。作者首先介绍西蒙理论中"音域"的三个内容：功能(Fuktionen)、结构(Konstrukte)和五度排列(Quintenreihen)的定义以及基本理论方法，并通过该理论对勃拉姆斯、德彪西和施托克豪森等作曲家的作品进行了探析。这篇文章中更多的是西蒙理论基本概念的阐述，以及将该理论运用到音乐分析中的具体手法，为更多的人去了解西蒙理论提供了一个很好的平台。

**5.1.2** 伯恩哈德·哈斯的《在艾伯特·西蒙理论上的两首巴托克作品分析》②，艾伯特·西蒙一直在探求一个正确的途径去分析巴托克的音乐，因为他的音乐既不是传统调性的，也没有使用十二音技术。本着这个目的，西蒙发展了他的音域理论。本文以巴托克《小宇宙》中的两首作品《断奏》(*Staccato*)和《分解和弦》(*Geteilte Arpeggien*)为研究对象，通过西蒙的音域理论方法，从唯一性和精确的多义性两个层面解读巴托克音乐中的重要的音高组织，探究巴托克音乐中明确的以及潜在的不同音域之间的关系。

**5.1.3** 斯特凡·诺瓦克的《舒伯特的早期奏鸣曲式和音域理论》③是较早在早期传统奏鸣曲研究中运用西蒙音域理论的文献。本文以舒伯特钢琴奏鸣曲作品 D575(1817)第一乐章为研究对象，使用了申克分析理论以及西蒙的音域理论(tonfeldthoerie)理论作为根据和手段，以音乐的发展为顺序，详尽地分析了这个乐

---

① Micheal Polth, "zur Artikulation von Tonfeldern bei Brahms, Debussy und Stockhausen", 2011, ZGMTH, Volume8, Issue 2, http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/645.aspx.

② Bernhard Haas, "Zu zwei Bartók -Analysen von Albert Simon", 2011, ZGMTH, Vol. 8, Issue 2, http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/640.aspx.

③ Stefan Nowak, "Schuberts frühe Sonatenform und die Tonfeldtheorie", 2011, ZGMTH, Volume. 8, Issue 2, http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/643.aspx.

章的音高组织以及声部进行的特点。

**5.1.4** 马库斯·索迪亚诺斯的《舒伯特歌曲〈地神〉中的‘音域’和传统调性观察》①这篇论文同样是以艾伯特·西蒙的理论为基础，综合分析了舒伯特的歌曲作品《地神》的音高组织形态过程以及其在传统调性方面的特点。

**5.2.1** 苏珊·麦克拉瑞的《偶然的膜拜：理论的力量与局限性》②通过音乐理论与音乐学这两个学科的对比，结合音乐理论学科的近况，探讨了音乐理论学科的作用以及它本身的局限性。作者认为，在音乐理论从美国音乐学学科分支出来的30年中，音乐理论家的研究更加靠近人文学的范畴，音乐学家更是倾向于社会学科。音乐理论这个学科的局限性是因为音乐学的研究过程同样包含着音乐分析的过程。但是，作者提出音乐理论学科的力量在于，它不断地扩大视野，不会只通过单一的理论去分析所有音乐作品，而从更深、更独特的方式分析具体音乐材料，并将音乐与人类文化历史相联系。

**5.2.2** 亚历山大·莱丁发表了《在规则和保留曲目之间的调性：或黎曼—贝多芬的作用》③。雨果·黎曼关于和声功能的观念对19世纪调性的研究起到了关键作用。作者认为，黎曼对贝多芬《钢琴奏鸣曲的解释》被认为是其理论原理的典型代表，但其中部分分析都需要修正他的理论原则原理来使其更适应具体的音乐分析。这篇文章研究了对于贝多芬的分析对于他的理论原则和发展的影响。

**5.2.3** 马修·阿恩特的《申克和勋伯格的音高意图》④对比研究了申克理论和勋伯格的创作观念，认为他们对调性截然不同的态度源自观念的细微差别。一个（申克）认为音是自然的，而另一个（勋伯格）则认为音是作曲家在创作音乐中的突发性反应。作者认为这种矛盾是在他们理论中固有存在的。在对申克和勋伯格的音乐观念更深挖掘后，引出作者对历史上调性和后调性音乐分类的重新评估。

**5.2.4** 斯特凡·莱万多斯基在《下行的“上跳纯五度”：模式的实验》⑤中提出

---

① Markus Sotirianos, "‘Tonfelder‘ und traditionelle Tonalität-Beobachtungen zu Schuberts Lied *Der Atlas*", 2011 GMTH, Vol. 8, Issue 2, http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/644.aspx.

② Susan McClary, "In Praise of Contigency: The Powers and limits of Theory", Music Theory online, Volume 16, Number 1, February 2010, http://www.mtosmt.org/issues/mto.10.16.1/mto.10.16.1.mcclary.html.

③ Alexander Rehding, "Tonality between Rule and Repertory: or, Riemann's Funtion- Beethoven's Function", Music Theory Spectrum, Volume33, No. 2, Fall 2011, PP. 109 - 123.

④ Matthew Arndt, "Schenker and Schoenberg on the Will of Tone", Journal of Music Theory, 2011, Volume 55, PP89 - 146.

⑤ Stephan Lewandowski, "Fallende Quitanstiegen-ein Modellversuch", ZGMTH, 2010, Vol. 7, Issue 1, http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/508.aspx.

了一个音乐分析的分支——“下行的上跳纯五度”(FallendeQuintanstiege)的概念。作者介绍到，在17～19世纪作曲教学中的崭新或重新思考，都导致了对和声和对位等使用模式的增多。“下行纯五度增长”隐藏于和声之下，是一种以纯五度音程为基础，逐渐向下方模进的模式，例如低音或者和弦中存在的D-A-C-G。作者认为，这种技术可以追溯至16世纪，一直到晚期浪漫主义，普遍存在于调性音乐中。作者通过对门德尔松等作曲家作品的分析，展现该模式在不同音乐风格作品中运用的差异。

**5.3.1** 《在音乐理论中我们需不需要卡农?》①的作者约翰内斯·门克探讨了“卡农”在如今的音乐理论教育中扮演了和应该扮演什么样的角色这个问题。他认为卡农的作用应该是其在渗入音乐文化或者调性文化的过程中形成的。其次，有些学者视“卡农”为“干枯”学科，不应该再进一步探讨，作者却认为如今的音乐理论教育不能一直教授新东西。音乐理论教学需要“卡农”正是因为它为我们的音乐理论提供基础的想法。这篇论文是作者在2005年魏玛第六次GMTH(Gesellschaftfür Musiktheorie)会议上的发言，对卡农在音乐理论教学中的意义的论述并不是很详细，但为我们进一步的研究提供了基础平台。

**5.3.2** 康斯坦斯·弗兰克《关于调性教学的不同想法》②这篇文章的论点主要显现了作者对德国和声教学(Modulationslehre)的一些思考与建议。作者分别从转调教学(Modulation musikbezogen unterrichten)、调性综合教学、教学理论方法等方面，一方面介绍了其他类型的和声调性教学观念，另一方面对现今德国调性和声教学提出建议。

总的来讲，欧美近些年的音乐理论研究主要集中于三大方面：第一，新作品的拓展性分析以及作曲技术的探索与发现。第二，对传统音乐以及单科分支研究的深入化。第三，对于新的音乐理论以及新的分析工具的推广介绍与引导性运用。

首先，19世纪末20世纪初大师级作曲家，如斯特拉文斯基、拉威尔、科普兰、布鲁克纳、卡特等人的作品依然受到学者们的青睐。虽然，之前的大量文献已经详尽地分析阐述了他们的音乐、创作技术以及人文联系等等方面，但“执着”的研究者依然能够找到新鲜的视角，以不同的角度重新分析、审视这些作品。此外，我们可以发

---

① Johannes Menke, “Brauchen wir einen Kanon in der Musiktheorie?”, ZGMTH, 2010, Vol. 7, Issue 1, http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/507.aspx.

② Konstanze Freanke, “Gedanken zu einer anderen Modulationslehre”, ZGMTH, 2010, Vol. 7, Issue 1, http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/509.aspx.

现对20世纪末21世纪初的"新"作品的研究并不占多数,但也不乏推陈出新的文献,例如对玛格努斯·林德伯格的研究等等,不可否认的是以林德伯格为代表的20世纪中叶这一代芬兰作曲家在音乐历史上占有着重要的地位。所以,对于20世纪后作品的研究整体呈以新为辅,以深入创新研究为主的发展趋势。

然而在研究当代作品的同时,传统并没有被遗忘。相比较国内而言,欧美涌现出大量对古典主义、浪漫主义,甚至几百年前的文艺复兴、巴洛克时期音乐作品的研究文献,其数量颇为惊人。大量的文献将对象集中在舒伯特、舒曼、勃拉姆斯和贝多芬的作品,透过语言学、符号学研究了舒伯特的艺术歌曲,以传统分析融合申克理论,分析了其他作曲家的钢琴作品及其音乐特征等等。

另外,还发现近两年的对比类研究文献较之前有所增多。既有不同版本之前的对比分析,如斯坦利·克莱冰格的文章《科普兰〈寂静的城市〉的结构与起源》研究了这部作品的早先音乐剧版本以及改编后的协奏曲版本等等。传统与现代作曲家的对比研究——阿拉斯泰尔·威廉姆斯的《与莫扎特的交汇:赫尔穆特·拉亨曼〈相邻〉中的美学与传统》。此外,还有对不同理论家不同观念的对比研究,如艾瑞克·文的文献《E上的四个降号:托维的离奇想法》研究了两位伟大的理论学家,弗朗西斯·托维(Francis Tovey)以及海因里希·申克(Heinrich Schenker)对同一首作品的不同观念。这些对比研究仿佛为我们搭建了一座桥梁,加深我们对不同时空的作品的印象与感受。

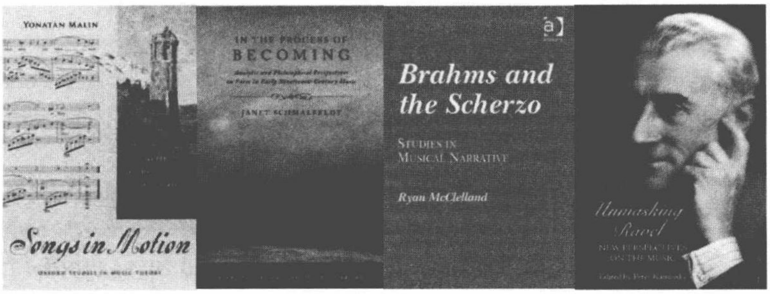
在分科研究中,和声与曲式结构的分析文献占有较重比例。近些年来,"循环"这个名词逐渐成为研究热门,上述文献中既提到门德尔松的循环曲式,也有对莫扎特弦乐四重奏中变奏曲式与奏鸣曲式中循环特征的阐述,既有对斯克里亚宾"循环和声"的论述,也有对循环音程理论使用的解释。同时,也有很多文献是对传统分析理念的质疑以及重新理解与研究。因而,研究的发展在于敢于质疑,有了质疑和问题,才能推动音乐理论的完善与进一步良性发展。

值得强调的是,新生手段的运用已经日益壮大,成为欧美理论的一部分。计算机等辅助手段更加理性化的分析了音乐中音高、节奏等因素的本质,而数学则是自有音乐以来与其息息相关的学科。诸多文献将几何图形运用到音乐分析之中,颇为有趣。这些手段都极大地拓展了音乐研究的范围、内容与深度。但是是否过于脱离音乐本身,而导致音乐感性理解的缺失以及研究的盲目化、空虚化也有待进一步考证。

总的来说,欧美近两年的音乐分析既提出了新的角度,同时也没有舍弃对传

统的挖掘。而如计算机、数学等辅助手段的运用，是国内所或缺的。相同作品的不同看法丰富了音乐理论的内容，也推动了音乐理论的多元化发展。但回顾国内的音乐理论发展，我们缺少的就是针对一部作品的不同见解与看法，往往遇到此类情况，可能部分学者会选择避之，所以研究并不怕“撞题”，怕的是观点的单一化。

本文的分析与综述可以说是以2010年和2011年的大部分重点期刊的文献与书籍为对象，但因为个别文献的权限问题，缺失了对其的评价，从而造成文献综述并非十分地全面化，但笔者仅希望通过对这些文献的综述与总结，可以让更多人了解到欧美音乐理论研究的发展动向，为国内的音乐研究提供一个可用平台。



参考文献：

1）著作

- Dermot Gault，*the New Bruckner*：*Compositional Development and the Dynamics of Revision*，Surrey，England：Ashgate，2011.
- DmitriTymoczko，*A Geometry of Music*：*Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*. Oxford University.
- Gretchen Horlacher，*Building Blocks*：*Repetition and Continuity in the Music of Stravinsky*，New York：Oxford University Press，2011.
- YonatanMalin，*Songs in Motion*：*Rhythm and Meter in the German Lied*，Oxford University Press，2010.
- Janet Schmalfelde，*In the Process of Becoming*：*Analytical and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*，Oxford University Press，2011.
- Ryan McClelland，*Brahms and the Scherzo*：*studies in Musical Narrative*，Surrey，England：Ashgate，2010.
- Peter Kaminsky，ed.，*Unmasking Ravel*：*New Perspectives on Music*，University of Rochester Press，2011.

2）期刊

- Alastair Williams，"Mixing with Mozart：Aesthetics and Tradition in Helut Lachenmann's *Accanto*"，Twenieth-century music，Volume 8，Issue 1，PP71－97.
- Alexander Rehding，"Tonality between Rule and Repertory：or，Riemann's Funtion- Beethoven's Function"，Music Theory Spectrum，Volume33，No.2，Fall 2011，PP109－123.
- Ana Stefanovic，"Once more on musical topics and style analysis-a critical examination of Agawu's analysis of the introduction to Beethoven's *Pathetic Sonata*"，ZGMTH，2010，Volume 7，Issue 3，http：//www.gmth.de/zeitschrift/artikel/576.aspx
- Andreas Moraitis，"Konvention，Intention und Konstruktion-Die Stimmführungsparallelen in den Choralsätzen Johann Sebastian Bachs und Georg Philipp Telemanns"，ZGMTH，2011，Volume 8，Issue 3，http：//www.gmth.de/zeitschrift/artikel/652.aspx
- Andrew Woolley，"An unknown autograph of harpsichord-music by William Croft"，Music &Letters，Vol. 91 No. 2，pp 149－170.

- Anna Harwell Celenze, "Darwinian Visions: Beethoven Reception in Mahler's Vienna", Musical Quarterly, Fall-Winter 2010, Volume 93, Issue 3 - 4, PP 514 - 559.
- Anno Schreier, "'Kollision' und 'Verschiebung'", ZGMTH, 2010, Volume. 7, Issue 1, http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/506.aspx
- Beate Kutschke, "The Celebration of Beethoven's Bicentennial in 1970: The Antiauthoritarian Movement and Its Impact on Radical Avant-garde and Postmodern Music in West Germany", Musical Quarterly, Fall-Winter 2010, Volume 93, Issue 3 - 4, PP 560 - 615.
- Benedict Taylor, "Cyclic Form, Time and Memory in Mendelssohn's *A-Minor Quartet Op*. 13", Music Quarterly, 2010, Volume 93, Issue 1. PP45 - 89.
- Benedict Taylor, "Modal Four-note Pitch Collections in the Music of Dvořák's American Period", Music Theory Spectrum, Volume32, No. 1, Spring 2010, University of California Press, P44 - 59.
- Benjamin Steege, "Helmholtz, Music Theory, and Lieral-Progressive History", Journal of Music Theory, Fall 2010, Volume 54, Issue 2, PP283 - 310.
- Bernhard Haas, "Zu zwei Bartók -Analysen von Albert Simon", 2011, ZGMTH, Vol. 8, Issue 2, http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/640.aspx
- Bethany Lowe, "Analysing Performances of Sibelius's *Fifth Symphony*: the 'One Movement or Two' Debate and the Plurality of the Music Object", Music Analysis, July-October 2011, Volume 30, Issue 2 - 3, PP 218 - 271.
- Birgit Lodes, Translated by Sabine Ladislav, "'le congrèsdanse': Set Form and Improvisation in Beethoven's Polonaise for Piano, Op. 89", The Musical Quarterly, 2010, Volume 93, Issue 3 - 4, pp414 - 449.
- Carisa Reddick, "'Becoming' at a Deeper Level: Divisional Overlap in Sonata Forms from the late Nineteenth Century", Music Theory online, Volume 16, Number 2, May 2010.
- Carlo Cenciarelli, "Bach and Cigarettes, Imagining the Everyday in Jarmusch's Int. Trailer. Night", Twentieth-century music, September 2010, Volume 7, Issue 2, PP291 - 243.
- Christopher W. Lemelin, "To Name or Not to Name: the Question of Schostakovich's interpretation of *Tsvetaeva*", Music Quarterly, 2010, Volume 93, Issue 2. PP234 - 261.
- David and Writin, "Complementary Facets of the Anglo-Scot-

tisch Ballad", Twentieth-century music, September 2010, Volume 7, Issue 2, PP 139 - 165.

- David Clampitt and Thomas Noll, "Modes, the Height-width Duality, and Handschi's Tone Character", Music Theory online, Volume 17, Number1, 2011. 04, http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.1/mto.11.17.1.clampitt_and_noll.html
- David Clarke, "Between Hermeneutics and Formalism: the Lento from Tippett's Concerto for Orchestra", Music Analysis, July-October 2011, Volume 30, Issue 2 - 3, PP 309 - 359.
- David Forrest, "Prolongation in the Choral Music of Benjamin Britten", Music Theory Spectrum, Volume 32, No. 1, Spring 2010, University of California Press. PP1 - 25.
- David J. Heetderks, "A Tonal Revolution in Fifths and Semitones: Aaron Copland's *Quiet City*", Music Theory online, Number2, 2011.07, http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.2/mto.11.17.2.heetderks.html
- David T. Bretherton, "the shadow of midnight in Schubert's *Gondelfahrer* settings", Music &Letters, Volume 92, No1, 2011, published by Oxford University Press, PP1 - 42.
- David Temperley, "Coposition, Perception, and Schenkerian Theory", Music Theory Spectrum, Fall 2011, Volume 33, No 2, PP 146 - 168.
- Derek Matravers, "Recent Philosophical Work on the Connection between Music and the Emotions", Music Analysis, March-October 2011, Volume 29, Issue 1 - 3, PP 8 - 18.
- Ed Martin, "Harmonic Progression in Magnus Lindberg's *Twine*", Music Theory online, Volume 16, Number 1, 2010.02, http://www.mtosmt.org/issues/mto.10.16.1/mto.10.16.1.martin.html
- Eric Wen, "E-quadruple flatL: Tovey's Whimsy", 2011, ZGMTH, Volume8, Issue1, http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/612.aspx
- Esti Sheinberg and Marina Ritzrev, "'The Infinie Grace of Jesus': Massenet's *Marie-Magdeleine* and Tchaikovsky's *Blessed Tears*", Music and Letters, 2010, Volume 91, Number 2, PP 171 - 197.
- Gorge J. Ferencz, "Porgy and Bess on the Concert Stage: Gerschwin's 1936 Suite and the 1942 Gershwin-Bennett Symphonic Picture", Music Quarterly, Volume 94, Issue1 - 2, PP93 - 155.
- Homer's Prophecy, "An Essay on Music's Primary Emotions",

Music Analysis, March-October 2011, Volume 29, Issue 1 – 3, PP102 – 125.

· http://www.mtosmt.org/issues/mto.10.16.2/mto.10.16.2.reddick.html

· Iain Fenlon, "Renaissance Novellara: Musical Life in the Gonzaga Hinterland", Music and Letters, 2010, Volume 91, Number 4, PP 484 – 497.

· J. Daniel, Jenkins, "After the Harvest: Carter's fifth String Quartet and the late late style", Music Theory online, Volume 16, Number 3, 2010.08, http://www.mtosmt.org/issues/mto.10.16.3/mto.10.16.3.jenkins.html

· James Burns, "Rhythmic Archetypes in Instrumental Music from Africa and the Diaspora", Music Theory online, Volume 16, Number 4, December 2010, http://www.mtosmt.org/issues/mto.10.16.4/mto.10.16.4.burns.html

· Jan Samczny, "Dvořák, his Librettists, and the working Libretto for *Armida*", Music and Letters, 2010, Volume 91, Number 4, PP555 – 567.

· Jared C. Hartt, "ReheringMachaut's Motets: Taking the Next Step In Understanding Sonority", the Journal of Music Theory, Fall 2010, Volume 54, Issue 2, PP179 – 234.

· Jeannie Ma. Guerrero, "Non-Conventional Planar Designs in the Works of Nono and Tintoretto", Music Theory Spectrum, Spring 2010, Volume 32, No1, PP 26 – 43.

· Jennifer Iverson, "The Emergence of Timbre: Ligeti's Synthesis of Electronic and *Acoustic* Music in *Atmosphères*", Twentieth-century music, Volume7, Isses1, Cambridge University, PP61 – 89.

· Jill T. Brasky, "Extraordinary Function and the Half-Diminished Seventh in the Song of *the Wood Dove*", Music Theory online, Volume 16, Number 1, February 2010, http://www.mtosmt.org/issues/mto.10.16.1/mto.10.16.1.brasky.html

· Johannes Menke, "Brauchen wir einen Kanon in der Musiktheorie?", ZGMTH, 2010, Vol. 7, Issue 1, http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/507.aspx

· Johannes Quint, "UnendlicheSkepsis: Offene Form in Chopins Mazurken", ZGMTH, 2010, Volume. 7, Issue. 3, http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/603.aspx

· John Butt, "Emotion in the German Lutheran Baroque and the development of Subjective Time Consciousness", Music Analysis, Volume 29, Issue 1 – 3. PP 19 – 36

· John Butt, "Emotion in the German Lutheran Baroque and the Development of Subjective Time Consciousness", Music Analysis, March-October 2011, Volume 29, Issue 1 – 3, PP 19 – 36.

· John M. Ginerich, "Ignaz Schuppanzigh and Beethoven's Late Quartets", Music Quarterly, Fall-Winter 2010, Volume 93, Issue 3 – 4, PP 450 – 513.

· John Milsom, "William Mundy's *Voxpatriscaelestis* and the Accession of Mary Tudor", Music and Letters, 2010, Volume 91, Numeber 1, PP1 – 38.

· John Morgan O'Connell, "A staged Fright: Musical Hybridity and the Religious Intolerance in Turkey, 1923 – 38", Twintieth-century music, March 2010, Volume7, Issue1, Cambridge University Press, PP 3 – 28.

· John Roeder, "Transformational Aspects of ArvoPärt's Tintinnabuli Music", Journal of Music Theory, Spring 2011, Volume 55, Issue 1, PP 1 – 41.

· Jörg-Peter Mittmann, "Der Dodekaphone Impressionist Luigi Dallapiccolas Piccolamusicanotturna", ZGMTH, 2010, Volume 7, Issue2, http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/515.aspx

· JörnArnecke, "Dispositio, Elaboratio and Devoratio-Aspekte des Fugenthemasbei Johann Sebastian Bach", ZGMTH, 2010, Volume7, Issue2. http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/535.aspx

· Joseph N. Straus, "Contextual-Inversion Spaces", Journal of Music Theory, Spring 2011, Volume 55, Issue 1, PP 43 – 88.

· Julian Horton, "John Field and the alternative history of concerto first-movement form", Music& Letters, Volume. 92, No. 1, 2011, Published by Oxford University Press. PP43 – 83.

· Katharine Ellis, "Paris, 1866: In Search of French Music", Music and Letters, 2010, Volume 91, Number4, PP 536 – 554.

· Kenneth M. Smith, "'A Science of Tonal Love'? Drive and Desire in Twentieth-Century Harmony: the Erotics of Skryabin", Music Analysis, Volume 29, Issue 1 – 3, 2010, PP234 – 263.

· Kenneth M. Smith, "Skryabin's revolving Harmonies, Lacanian Desire, and Riemannian Fuktionstheorie", Twentieth-century music Volume 7, Issue 2, Cambridge University Press, 2011. PP167 – 194.

· Kevin Salfen, "Towards a Mechanics of Voice For Plomer and Britten's *Glariana*", Music and Letters, 2011, Volume 92, Number 1, PP 84 – 113.

- Kimberly Francis, "A most Unsuccessful Project: Naida Boulanger, Igor Stravinsky, and *the Symphony in C*, 1939 – 45", Musical Quarterly, Spring – Summer 2011, Volume 94, Issue 1 – 2, PP 234 – 270.
- Konstanze Freanke, "Gedanken zu einer anderen Modulationslehre", ZGMTH, 2010, Vol. 7, Issue 1, http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/509.aspx
- Lawrence M. Zbikowski, "Music, Emotion, Analysis", Music Analysis, March-October 2011, Volume 29, Issue 1 – 3, PP 37 – 60.
- Mark Slater, "Timbre and Non-radical Didacticism in the Streets' A Grand Don't Come for Free: A Poetic Ecological Model", July-October 2011, Volume 30, Issue 2 – 3, PP 360 – 395.
- Markus Roth, "Les Ombres Errantes: Vier Sichtweisen auf Satztechnik und Konmbinatorik bei Franoçis Couperin", ZGMTH, 2010, Volume7, Issue 2. http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/514.aspx
- Markus Sotirianos, "'Tonfelder' und traditionelle Tonalität-Beobachtungen zu Schuberts Lied Der Atlas", 2011 GMTH, Vol. 8, Issue 2, http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/644.aspx
- Mattew Riley, "Haydn's Missing Middles", Music Analysis, Vol. 30, Issue1, 2011, PP37 – 57.
- Matthew Arndt, "Schenker and Schoenberg on the Will of Tone", Journal of Music Theory, 2011, Volume 55, PP89 – 146.
- Matthew Pritchard, "Who killed the Concert? Heinrich Besseler and the inter-War Politics of Gebrauchsmusik", Twentieth-century music, March 2011, Volume 8, PP29 – 48.
- Matthew Woolhouse, "Ian Cross, Using Interval Cycles to Model Krumhansl's Tonal Hierarchies", Volume 32, No. 1, Spring 2010, Music Theory Spectrum, PP60 – 78.
- Matthew Woolhouse, "Ian Cross, Using Interval Cycles to Model Krumhansl's Tonal Hierarchies, Music Theory Spectrum", Spring 2010, Volume 32, No1, PP 60 – 78.
- Melissa E. Hoag, "Brahms's 'Great Tragic Opera': Melodic Drama in *Ach*, *wendediesenBlick* (Op. 57, no. 4)", Music Theory online, Volume 17, Number1, 2011. 04, http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.1/mto.11.17.1.hoag.html
- Michael J. Puri, "Memory and Melancholy in the epilogue of Ravel's Valses nobles etsentimentales", Music analysis, July-October 2011, Volume 30, Issue 2 – 3, PP272 – 308.
- Michael Lehner, "'so fängt nur Chopin an, ... so schließt nur

er': Initial-und Finalgestaltung in Chopins Mazuiken", 2010, ZGMTH, Volume 7, Issue3, http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/600.aspx

- Michael Spitzer, "Mapping the Human Heart: A holistic Analysis of Fear in Schubert", Music Analysis, Volume 29, Issue 1-3. PP149-213.
- Micheal Polth, "zur Artikulation von Tonfeldern bei Brahms, Debussy und Stockhausen", 2011, ZGMTH, Volume8, Issue 2, http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/645.aspx
- Patrick Wood Uribe, "A. B. Marx's Sonaten form: Coming to Terms with Beethoven's Rhetoric", Journal of Music Theory, spring 2011, Volume 55, Issue 2, PP 221-251.
- Peter Frank, "'A Fallacious Concept': Invertible Counterpoint at the Twelfth within the Ursatz", Music Theory Spectrum, Fall 2010, Volume 32, No2, PP 121-144.
- RenataPieragostini, "Rediscovering Lost Evidence: Little-Known Fragments with English Polyphony in Bologna", Music and Letters, 2011, Volume 92, Number 3, PP 343-376.
- RenéRusch, "Rethinking Conception of Unity: Schubert's Moment musical in A major, D780, No. 2", Music Analysis, Volume 30, Issue 1. PP58-88.
- Richard Taruskin, "'AlteMusik' or 'Early Music'", Twentieth-century music, March 2011, Volume 8, Issue 1, PP3-28
- Robert O. Gjerdingen, "Mozart's Obviously Corrupt Minuet", Music Analysis, March-October 2011, Volume 29, Issue 1-3, PP 61-82.
- Robert Samuels, "the Double Articulation of Schubert: Reflections on Der Doppelgänger", Music Quarterly, 2010, Volume 93, Issue2, PP192-233.
- Robert W. Peck, "A GAP Tutorial for Transformational Music Theory", Music Theory online, Volume17, Number1, April, 2010, http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.1/mto.11.17.1.peck.html
- Roman Ivanovitch, "Recursive/Discursive: Variation and Sonata in the Andante of Mozart's *String Quartet in F, K590*", Music Theory Spectrum, Volume32, No. 2, Fall 2010, PP 145-164.
- RutgerHelmers, "'it just reeks of Italianism': Trace of Italian Opera in *A life for the Tsar*", Music and letters, 2010, Volume 91, Number 3, PP376-405.
- Ryan McClelland, *Brahms and the Scherzo: Studies in Musical Narrative*, Surrey, England: Ashgate, 2010

- Sarah Fuller, "Rehearing Machaut's Motet: taking the Next Step in Understanding Sonority", Journal of Music Theory, 2010, Volume 54, Number 2, PP179 – 234.
- Sean Atkinson, "Canons, Augmentations, and their Meaning in Two Works by Steve Reich", Music Theory online, Volume 17, Number 1, April 2011, http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.1/mto.11.17.1.atkinson.html
- Seth Monahan, "Success and Failure in Mahler's Sonata Recapitulations", Music Theory Spectrum, Spring 2011, Volume 33, No1, PP 37 – 58.
- Stacey Davis, "Stream Segregation and Perceived Syncopation: Analyzing the Rhythmic Effects of Implied Polyphony in Bach's Unaccompanied String Works", Music Theory online Volume 17, Number 1, 2011.04, http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.1/mto.11.17.1.davis.html
- Stanley V. Kleppinger, "the structure and Genesis of Copland's *Quiet City*", Twentieth-century music, March 2010, Volume 7, Issue 1, Cambridge University Press, 2011, PP 29 – 59.
- Stanley V. Kleppinger, "Copland's Fifths and Their structural Role in the Sonata for Violin and Piano", Music Theory online, Number2, 2011.07, http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.2/mto.11.17.2.kleppinger.html
- Stefan Nowak, "Schuberts frühe Sonatenform und die Tonfeldtheorie", 2011, ZGMTH, Volume. 8, Issue 2, http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/643.aspx
- Stephan Lewandowski, "Fallende Quitanstiegen-ein Modellversuch", ZGMTH, 2010, Vol. 7, Issue 1, http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/508.aspx
- Stephen Hinton, "The Emancipation of Dissonance: Schoenberg's Two Practices of Composition", Music and Letters, 2010, Volume 91, Number 4, PP568 – 579.
- Susan McClary, "In Praise of Contigency: The Powers and limits of Theory", Music Theory online, Volume 16, Number 1, February 2010, http://www.mtosmt.org/issues/mto.10.16.1/mto.10.16.1.mcclary.html
- Suzanne Robinson, "Percy Grainger and Henry Cowell: Concurrences Between Two 'Hyper-Moderns'", Music Quarterly, Fall 2011, Volume 94, Issue 3, PP278 – 324.
- Tim Carter, "Some Notes on the First Edition of onteverdi's *Orfeo*(1609)", Music and Letters, 2010, Volume 91, Number 4, PP498 – 512.

· Tom Cochrane, "Using the Persona to express Complex Emotions in Music", Music Analysis, March-October 2011, Volume, Issue 1－3, PP 264－275.
· Toumas Eerola, "Analysing Emotion in Schubert's Erlkönig: a Computational Approach", Music Analysis, Volume 29, Issue 1－3, PP214－233.
· Youyong Kang, "Monteverdi's Early Seventeenth-Century 'Harmonic Progressions'", Music Analysis, July-October 2011, Volume 30, Issue 2－3, PP 186－217.

## 作者介绍

王　颖　女,(1983～　),中央音乐学院作曲系2009级博士研究生2011～2013年国家公派联合培养博士(德国)。

韩 斌

# 国际文献视野中的中国新音乐

在《中国新音乐年鉴》的第三年海外文献综述撰写完成后，也产生了一些心得。首先，当下中国新音乐的海外传播要比研究更为急迫，而演出与录音比出版更具有易于传播的特点，今年所涉及的论文中，中国新音乐作品的表演研究已经赶上了以往我们所熟知的基于乐谱文献的本体研究的步伐。其次，对于表演专业论文而言，新音乐作品的表演综合研究（音乐分析与表演技术的结合）在西方已经非常普及，而在我国，表演方向的研究还集中在经典作品上，其实，新音乐作品的表演综合研究更具原创性和积极意义，这也可能是今后表演专业学位论文选题思路上的一个新的增长点和突破口，希望能够引起导师和研究生们的足够关注。

本文仍以中国新音乐的海外出版与学位论文成果为两个部分，对 2011 年度中国新音乐的海外文献进行梳理和介绍。

## 一、海外出版

2011 年中国新音乐的一批已经签约海外出版社的作曲家们陆续有作品出版，当然，有些作品并非这一年度的创作，但正如我连续几年文献综述越写越明晰的看法——中国新音乐的研究基础是出版（是否由某协会、学会、中心来制订一个按需出版的方案?），其次是海内外首演，然后是学位论文方面的政策引导，这样方能形成一个良性的互动结构。

在这一部分，笔者还是以目前在海外具影响力且有出版合约的作曲家的 2011 年度出版物为线索，梳理此类文献。总的来看，2011 年度几位作曲家的作品数量都不太大，陈怡是三部，盛宗亮、陈其钢、叶小钢都是两部，谭盾一部。从体裁上看，大型声乐、器乐作品有五部，题材上则改编旧作出新意比较多一些。

## 陈　怡

陈怡在2011年度出版三部作品，其中两部都带到北京国际作曲大师班做过专题讲座，读者可以读到相关的报道。

管弦乐曲《堪城的喷泉》（*Fountains of KC*）是作曲家受穆里尔·麦克布莱恩·考夫曼基金会（Muriel McBrien Kauffman Foundation）委约而作，创作的目的是为在UMKC音乐学院（密苏里—堪萨斯城大学音乐学院）的年度慈善Gala上演出。三管编制的大乐队作品，2009年9月已经在堪萨斯城的考夫曼表演艺术中心由堪萨斯市立交响乐团首演过。2011年7月，在北京国际作曲大师班上陈怡专门就这部作品讲过一堂课。

管弦乐曲《京调》（*Jing Diao*）是作曲家受西雅图交响乐团委约，为该团音乐总监杰拉德·施瓦兹（Gerard Schwarz）的告别演出季而作。2011年3月24日由施瓦兹指挥西雅图交响乐团首演。4分钟的小曲以陈怡再熟悉不过的京腔京韵打底，是一首非常精致的作品。

混声合唱与室内乐团《早春》（*Early Spring*）编制上是四声部混声合唱与长笛、单簧管、小提琴、大提琴、钢琴和打击乐器的组合。作品系受里士满大学（University of Richmond）音乐系的委约而作，2011年4月8日在里士满大学莫德林艺术中心首演。对于中国古典文学充满热爱的陈怡为作品挑选的唱词来自苏东坡的诗词，2011年7月在北京国际作曲大师班上作曲家本人曾经以《龙韵》和这部《早春》做过专题讲座。

## 盛宗亮

2011年，Schirmer出版了盛宗亮的两部作品。一部是仅由一架竖琴伴奏的合唱曲《三十里铺》（*Thirty-Mile Village*）。如果不是看了盛宗亮的访谈录里面写着“The pieces are based on folk songs from the northern Shaanxi Province in China”（作品以中国北方的陕西省的民歌为基础），我大概也会想当然地把这首标题翻译成《三十英里的村庄》的。这首曲子与2004年盛宗亮写的《船夫曲》（*Boatmen ‘s Song*）是姊妹篇，同样也是受纽约市立青年合唱团的委约而作的。2012年2月17日在纽约首演，由纽约市立青年合唱团参演。对于这首4分钟的曲子，作曲家说那首作为基础的绥德民歌是“抒情和伤感的”，笔者倒是很想听听老外唱“四妹子”时候的效果。

另一首作品是钢琴五重奏《舞蹈狂想曲》（*Dance Capriccio*）是盛宗亮受弗兰克

基金会之邀为纪念底特律室内乐协会的主席贝兹诺(Lois Beznos)而作的。作品于2012年2月11日在底特律塞利格曼表演艺术中心首演,作曲家的老朋友彼得·塞尔金演奏钢琴,还有上海四重奏组。《舞蹈狂想曲》的灵感来自于一个生活在尼泊尔的叫做Sharpa的少数民族的民间舞蹈音乐,Sharpa在藏语里的意思是"东方的人",这一族群的人非常擅长登山,是南坡攀登喜马拉雅山的优秀向导。盛宗亮说:"在《舞蹈狂想曲》里,我试图展现Sharpa舞蹈的不同性格,从慢速到快速,温柔和狂野的……"。

## 叶小钢

Schott公司在2011年出版的叶小钢的作品是他的两部大型声乐作品,也是近期叶小钢非常引人瞩目的成就。

男高音与乐队的《岭南四首》(*Four Poems of Lingnan*,作品62)是澳门乐团的委约作品,2011年5月在北京现代音乐节上演。作曲家似乎着迷于马勒式的大型声乐套曲形式,因为2012年他就拿出了作品63号为女高音、男高音、男中音与乐队而作的《临安七部》。《岭南四首》的歌词均来自于与岭南有关的中国古代诗歌:

1.(唐)李郢《送友人之岭南》(Seeing off a Friend to the South of the Five Ridges)

2.(宋)苏轼《惠州一绝》(A Specialty of Huizhou)

3.(明)张乔《送黎美周》(Adieu to Li Meizhou)

4.(清)陈恭尹《九日登镇海楼》(On Zhenhai Tower at Double Ninth Festival)

另一部出版的就是前面提到的《临安七部》(*Seven Episodes for West Lake*),取材于七首中国古代诗歌:

1.(唐)白居易《忆江南》(Cherish Memory of West Lake)

2.(宋)苏轼《饮湖上初晴后雨、夜泛西湖》(Drinking on the Lake after the Rain/Yachting on West Lake in the Evening)

3.(宋)欧阳修《采桑子》(Picking Mulberries)

4.(宋)陆游《临安春雨初霁》与(唐)王昌龄《浣纱女》(Lin'an Spring Just Cleared, Girls washing silk)

5.(唐)孟浩然《与颜钱塘登樟亭望潮作》(Steping on Zhang Parilian and Watching the Tide)

6.(宋)杨万里《晓出净慈寺送林子方》(Leave the Jingci Temple in the Morning to see Linzifang off)

7.（清）林则徐《六和塔》（Pagoda of Six Harmonies）

## 陈其钢

2011 年度陈其钢在 Gerard Billaudot 的出版作品有两部。一部是改编自他的早期名作《道情》的民乐队版本。双簧管协奏曲《道情 Ⅳ》（*Extase* Ⅳ）2011 年 5 月 27 日由阎惠昌指挥香港中乐团在香港文化中心音乐厅举行世界首演，演奏家黄铮演奏双簧管。《道情》以陕北民歌《三十里铺》为素材，苍凉质朴的氛围加上那首表达炽烈爱情的绥德民谣，双簧管的独奏技术要求也相当了得，小号（中乐团演奏时用的是唢呐，西洋乐队用小号代替）再现《三十里铺》主题的时候，效果是令人震撼的。

另一首是大提琴协奏曲《逝去的时光 Ⅱ》（*Reflet d'un Temps Disparu* Ⅱ），同样，这也是一首改编成民乐版本的作品，作曲家受香港中乐团的委约而作。新版本于 2011 年 7 月 16 日由汤沐海指挥的香港中乐团首演。《逝去的时光》对于熟悉陈其钢的听众来说并不陌生，早在 1998 年就已经完成，用他自己的话说："表达了我对过去的美好时光的留恋"。和《道情》一样，《逝去的时光》也采用了中国音乐——《梅花三弄》，这次改编版本当地舆论评价不错。

## 谭　盾

乐队协奏曲《马可波罗》（*Concerto for Orchestra after Marco Polo*）是作曲家根据 1995 年已经创演，2008 年新版首演的同名歌剧改写的一部作品，双管编制，演出时间在半小时左右（此前 NAXOS 曾出过唱片）。一共分成四个乐章：第一乐章《时空的光》（Light of Timespace）、第二乐章《集市的味道》（Scent of Bazaar）、第三乐章《沙漠里的拉迦》（The Raga of Desert）和第四乐章《被禁绝的城市》（The Forbidden City）。

# 二、学位论文

## 陈其钢钢琴作品《京剧瞬间》的跨文化分析①

《京剧瞬间》（*Instants d'un Opéra de Pékin*）是陈其钢 2000 年为梅西安钢琴比赛

① Li, Yannan. 2012. Cross-cultural synthesis in chen qigang's piano composition "instants d'un opera de pekin". Ph. D. diss., The University of North Carolina at Greensboro.

创作的一首钢琴作品，在国内也有一些相关研究。这篇论文的立意在于探索“中国音乐传统与现代西方作曲理念作为媒介对作曲家创造力的影响”，作者认为陈其钢“通过复杂的技术和结构，整合来自不同文化背景的音乐灵感，来表达他对艺术遗产的认识”。作者对陈其钢的“发展变奏”(developing variation)做了比较多的分析，因为作者认为这个变奏与西方普通意义上的变奏曲有所不同，是根据京剧的特点而编制、设计的具有独特调性语言与曲式结构的创造。

**论文要目**

Ⅰ 导论

1980 年代转型时期中国大陆音乐调查简史

陈其钢：生平与创作概要

Ⅱ 陈其钢的音乐世界

概述

音高结构与中国五声音阶调式

京剧

陈其钢对京剧元素的艺术处理

作为良师益友的奥利弗·梅西安

Ⅲ 《京剧瞬间》分析

概述

主题、和声与调性设计

作为曲式结构基础的发展变奏

## 发明传统：周文中作曲美学思想的影响与新浪潮作曲的发展[①]

周文中先生是享誉世界的著名华裔作曲家，同时也是一位杰出的音乐活动家，他是改革开放之后将西方现代音乐带入中国大陆的重要人物，他主持的美中艺术交流中心(The Center for U. S.-China Arts Exchange)将一批大陆当时的作曲精英介绍到美国留学，使他们获得了后来的成就。这篇博士论文即对周文中在大

---

① Berg, Lindsay. 2012. Inventing tradition: The influence of chou wen-chung's compositional aesthetic and the development of new wave composition. Ph. D. diss., University of Alberta (Canada).

陆“新浪潮音乐”(New Wave Music,似乎是使用了刘靖之先生的提法,由此可见中国新音乐英文版介绍十分重要)产生的推动作用。作者认为周文中的成功在于对传统的再创造,特别是《三峡回声》即是一个例子。此外,就是周文中在1978年回到中国后以自己的努力推动了“文革”之后的新浪潮音乐的发端,他所引发和推动的运动深刻影响了此后二十年中国当代音乐的创作。

**论文要目**

引　论:二十世纪中国的作曲体系
周文中的传统中国音乐变革的意义
二十世纪中国音乐交融的四个舞台
面向中国音乐的多元性的学术理念的变迁
文学批评
方法论:发明传统

第一节:周文中的音乐综合体的构建
西方音乐对古代素材的接受史
周文中的作曲处理手法
《三峡回声》(*Echoes from the Gorge*)
周文中作曲美学思想的前后矛盾

第二节:周文中回国与新浪潮的创造
美中艺术交流中心
中国作曲家们的接受:文革的后果
新浪潮的成功与评论
周文中关于新浪潮音乐的评论
不同文化作品的奇特的接受

## 来自遥远回忆的歌:盛宗亮《四乐章钢琴三重奏》与《西藏舞曲》研究①

盛宗亮一直是多年来华人作曲家海外研究的焦点之一,关于他的作品的分析

① Wong, A. O. Y. (2011). Songs from a distant memory: A study of bright sheng's four movements for piano trio and "tibetan dance". The University of Memphis.

还有表演研究(比如 2011 年就曾有关于盛宗亮大提琴作品的表演专业论文[①])的成果都很多。盛宗亮之所以受到重视,从客观上讲与他的大学教授身份和比较完整的作品出版有关,使研究者可以得到比较多的文献支持。本文作者即对盛宗亮的两部作品《四乐章钢琴三重奏》和《西藏舞曲》进行了详尽的音乐分析。《四乐章钢琴三重奏》是盛宗亮 1990 年的作品,作者认为当时作曲家还在尝试中国音乐元素(五声音阶、中国民歌旋律)与西方复调技术的结合。正如作曲家本人所述:"在这两部作品中,我希望通过统一自己的'母语'——东方古典音乐与民间音乐和'父语'——西方古典音乐来发展自己的调性概念"。通过分析,作者还认为盛宗亮音乐语言中节奏十分有意思,是带有鲜明民族特点的,反而在音乐语汇上试图调和东西方差异,强调融合。在音乐分析方面,作者重点分析了《四乐章钢琴三重奏》第三乐章的"中国序列"(Chinese sequence)的设计。

## 台湾地区作曲家的三首委约无伴奏单簧管作品的录音项目[②]

在我们的思维习惯里,录音项目、节目策划之类与音乐研究的关系很远,而作为论文发表更是罕有。其实,中国新音乐的传播最直接、最有效的途径就是演出和录音,这些方式比出版更加直接,更具有传播的便利性并扩大受众群体的数量。因此,在西方的学位论文当中,新作品的节目策划、录音项目的计划书等等都是可以列入论文范围的。这篇《台湾作曲家的三首委约无伴奏单簧管作品的录音项目》就是一个很好的例子。作者以同一地域(台湾)、同一性别(女性)、同一体裁(无伴奏单簧管作品)的三部作品作为论述对象。三位女作曲家曾筱雯(Hsiao-Wen Tseng)是巴黎师范音乐院高级作曲文凭、蔡凌惠(Ling-Huei Tsai)是美国宾夕法尼亚大学音乐系博士、潘家琳(Chia-Lin Pan)是美国西北大学作曲博士。她们三人在 2007 年均被委约完成一首无伴奏的单簧管独奏作品。而本文正是为他们完成一个录音项目而撰写的论文,所谓表演者指南,需要综合分析作品的结构、节奏、记谱法、旋律素材、音乐风格等等,然后提出一系列对表演与录音的建议与指南,这个讨论或者研习的过程本身就是表演专业的学术研究工作。

---

① Pierce, Carrie M. 2011. Summary of dissertation recitals: Three programs of cello music. [performance]. Ph.D. diss., University of Michigan.

② Chuang, Yen-ting. 2011. A recording project of three commissioned works for unaccompanied clarinet by taiwanese composers. Ph.D. diss., Arizona State University.

**论文要目**

Ⅰ 引论
当代台湾地区音乐
研究的基本原则
界定
Ⅱ 文献综述
Ⅲ 传记素描
曾筱雯
蔡凌惠
潘家琳
Ⅳ 《叙事曲》表演者指南
题解
作曲家自述作品结构
结构概要(从 A—F 段)
Ⅴ 《琴想Ⅲ》表演者指南
结构综述
表演提示
Ⅵ 《火的足尖舞》表演者指南
结构综述
表演提示

## 台湾地区作曲家陈茂萱、金希文、严佩文、赵菁文的双钢琴音乐①

以某一地区的几代作曲家的同一题材或者体裁音乐作为研究对象来进行研究是非常意思的题目，其中的共性与个性、地域色彩、政治文化影响等都是很有讨论纵深的内容。本文即选择了四位台湾地区陈茂萱(Mao-Shuen Chen，1936～ )、金希文(Gordon Shi-Wen Chin，1957～ )、严佩文(Pey-Wen Yen，1966～)和赵菁文(Ching-Wen Chao，1973～ )的同一种体裁——双钢琴作品为研究对象。这四位

① Huang，Ling-Ti. 2009. Music for two pianos by taiwanese composers mao-shuen chen，gordon shi-wen chin，pey-wen yen，ching-wen chao. Ph. D. diss.，University of Illinois at Urbana-Champaign.

作曲家从年龄上属于四个不同年代，形成一个梯次。而他们的风格、笔法也形成了一定的对比，像老一代作曲家陈茂萱的作品，更强调民族乐派般的五声音阶、民歌调式的体现，而最年轻的赵菁文，完全是美国留学生，完全在西方现代音乐的节奏、和声、结构下创造她的音乐语言，严佩文的《钢琴二重奏》则以佛教涅槃思想入乐，以自由的结构和笔法来表达精神层面的洒脱。

**论文要目**

第一节　陈茂萱《叙事曲》

1.1　陈茂萱小传

1.2　《叙事曲》导论

1.3　《叙事曲》的曲式结构

1.4　《叙事曲》的中国音阶与调式

1.5　《叙事曲》特别片段讨论

1.6　《叙事曲》表演问题

1.7　《叙事曲》概要

第二节　金希文《大喜》

2.1　金希文小传

2.2　《大喜》导论

2.3　《大喜》的作曲手法与曲式

2.4　《大喜》的结构

2.5　《大喜》特别片段讨论

2.6　《大喜》表演问题

2.7　《大喜》概要

第三节　严佩文《钢琴二重奏》

3.1　严佩文小传

3.2　《钢琴二重奏》导论

3.3　《钢琴二重奏》乐章分解论述

3.3.1　第一乐章：悟

3.3.2　第二乐章：神

3.3.3　第三乐章：波

3.4　《钢琴二重奏》的表演问题

3.5 《钢琴二重奏》概要

第四节 赵菁文《第一、二、三练习曲》

4.1 赵菁文小传

4.2 《第一、二、三练习曲》导论

4.3 《第一、二、三练习曲》乐段论述

4.3.1 第一练习曲

4.3.2 第二练习曲

4.3.3 第三练习曲

4.4 《第一、二、三练习曲》的表演问题

4.5 《第一、二、三练习曲》概要

第五节 结语

---

作者介绍

韩 斌 男，副研究馆员、上海音乐学院图书馆馆长助理、《中国新音乐年鉴》编辑。